B. C. U.
P 149

EMIA
INTE
LE
TICE
UBLICII
LISTE
ROMANIA

Institutul
de istorie
si teorie
literara
„George Călinescu"

Revista de istorie si teorie literară

Din sumar:

În acest număr dedicat îndeosebi sociologiei și istoriografiei literare contemporane semnează: Zoe Dumitrescu Bușulenga, Eva Behring (R. D. Germană), Eugen Barbu, I. Negoițescu, Paul Anghel, Aurel Martin, Paul Cornea etc.

1671 d 1

TOM. 23

2

1974

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

COMITETUL DE REDACŢIE

***Director*: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA**
***Redactor şef*: GEORGE MUNTEAN**
***Redactor şef-adjunct*: MIRCEA ANGHELESCU**
***Secretar de redacţie*: ROXANA SORESCU**

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 50 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Apare de patru ori pe an

Adresa redacţiei: Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti III

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOMUL 23
Nr. 2, 1974

Revista de istorie şi teorie literară

Sumar

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, La a XXX-a aniversare . . 175

Probleme literare contemporane

ROXANA SORESCU, Marxismul şi istoria literară 179
ADRIANA MITESCU, Aspecte metodologice ale criticii marxiste 185
PAUL CORNEA, Conceptul de „cîmp" şi „decuparea obiectului" în sociologia contemporană a literaturii 191
MIOARA APOLZAN, Problema generaţiilor literare din punct de vedere sociologic 201
FRANCESCO GIOTTA, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
DORINA GRĂSOIU, O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului XIX . . 227
PAUL ANGHEL, Preambul la capitolul Sadoveanu din *O istorie posibilă a literaturii române* 239
I. NEGOIŢESCU, Mihai Beniuc (din *Istoria literaturii române*) 249
MARIN BUCUR, Poezia lui Ion Gheorghe (din *Istoria literaturii române contemporane*, lucrare colectivă) 255
AUREL MARTIN, Prolegomene. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru etc. (din lucrarea colectivă *Istoria literaturii române (pentru străinătate)* 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (din *O istorie polemică şi antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent*) 271

Studii şi profiluri

MARCEL DUŢĂ, Poezia lui G. Călinescu (din *Istoria literaturii române contemporane*, lucrare colectivă) 281
EMIL MANU, „Poeticele" lui G. Călinescu 289

Literatura română în şcoală

BUCUR ŢINCU, Paşoptismul în istoriografia literară contemporană 295

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Confluenţe

EVA BEHRING, Literatura beletristică românească în R. D. Germană 305

Note şi documente

MIRCEA ANGHELESCU, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod în românește la începutul secolului al XIX-lea 317
ION M. DINU şi I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Note bibliografice 323
T. PLOP ULMANU, Trei scrisori inedite de la G. Călinescu. . . 327

Critică şi bibliografie

Analiză şi interpretare. Orientări în critica literară contemporană (*Marian Vasile*); GH. MUŞU, Din istoria formelor de cultură arhaică (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introducere în opera lui N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Idei şi forme critice, (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, Criza conştiinţei europene 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); Literatura rusă de la sfîrşitul secolului XIX — începutul secolului XX (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Meditaţii despre Don Quijote (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, Una poetica para Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*) . . 329

Revista Revistelor

Critical Quarterly vol. 15, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 23
N° 2, 1974

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

ZOE DUMITRESCÚ BUŞULENGA, À la XXX-ème anniversaire 175

Problèmes de la littérature contemporaine

ROXANA SORESCU, Le marxisme et l'histoire littéraire 179
ADRIANA MITESCU, Aspects méthodologiques de la critique marxiste 185
PAUL CORNEA, Le concept de „champ" et „le découpage de l'objet" dans la sociologie littéraire contemporaine 191
MIOARA APOLZAN, Le problème des générations du point de vue sociologique 201
FRANCESCO GIOTTA, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
DORINA GRĂSOIU, Recherche sociologique sur la stratification du public roumain de la première moitié du XIX-e siècle . . 227
PAUL ANGHEL, Prologue au chapitre M. Sadoveanu (fragment de *Une histoire possible de la littérature roumaine*) 239
I. NEGOIŢESCU, M. Beniuc (fragment de l'*Histoire de la littérature roumaine*) 249
MARIN BUCUR, La poésie de Ion Gheorghe (chapitre tiré de l'ouvrage collectif *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*) 255
AUREL MARTIN, Prolegomena. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru (fragment tiré de l'ouvrage collectif *Histoire de la littérature roumaine pour l'étranger*) 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (chapitre tiré d'*Une histoire polémique et anthologique de la littérature roumaine dès ses origines jusqu'à présent*) 271

Études et profils

MARCEL DUŢĂ, La poésie de G. Călinescu (chapitre tiré de l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, ouvrage collectif) 281
EMIL MANU, Les „Arts poétiques" de G. Călinescu 289

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

La littérature roumaine enseignée au lycée

BUCUR ŢINCU, La littérature des années 1848 dans l'historiographie littéraire contemporaine 295

Confluences

EVA BEHRING, La littérature roumaine dans la République Démocratique Allemande 305

Notes et documents

MIRCEA ANGHELESCU, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod traduit en roumain au commencement du XIX-e siècle 317
ION M. DINU et I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Notes bibliographiques 323
T. PLOP ULMANU, Trois lettres inedites de G. Călinescu . . . 327

Critique et bibliographie

Analyse et interprétation. Orientations dans la critique littéraire contemporaine (*Marian Vasile*); GH. MUŞU, De l'Histoire des formes de culture archaique (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introduction à l'œuvre de N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Idées et formes critiques (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, La crise de la conscience européenne. 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); La littérature russe à la fin du XIX-e siècle et au commencement du XX-e siècle (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Méditations sur Don Quichotte (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, Una poetica para Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*) 329

Revue des revues

Critical Quarterly, tom. 15, no. 2, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TOME 23
Nº 2, 1974

The Review of Literary History and Theory

Contents

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, On the 30th Anniversary . . 175

Contemporary Literary Problems

ROXANA SORESCU, Marxism and Literary History 179
ADRIANA MITESCU, Methodological Aspects of Marxist Criticism 185
PAUL CORNEA, The Concept of „Field" and „the Cutting up of the Object" in the Contemporary Sociology of Literature . . 191
MIOARA APOLZAN, The Problems of Literary Generations from a Sociological Point of View 201
FRANCESCO GIOTTA, Sociological Research of Literary Norms 217
DORINA GRĂSOIU, A Sociological Research of the Categories of the Romanian Reading Public in the First Half of the XIXth Century 227
PAUL ANGHEL, Foreword to the chapter: Sadoveanu (a part of the book *A possible History of the Romanian Literature*) 239
I. NEGOIŢESCU, Mihai Beniuc (a fragment from *The History of Romanian Literature*) 249
MARIN BUCUR, The Poetry of Ion Gheorghe (a chapter from *The History of Contemporary Romanian Literature* — a collective work) 255
AUREL MARTIN, Prolegomena. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru etc. (a fragment from the collective work *The History of Romanian Literature for Foreigners*) 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (a chapter for *A Polemic and Anthological History of Romanian Literature from the Origins until the Present Time*) 271

Studies and Portraits

MARCEL DUŢĂ, The Poetry of G. Călinescu (a chapter from *The History of Contemporary Romanian Literature*, a collective work) 281

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EMIL MANU, „The Poetic Arts" of G. Călinescu 289

Romanian Literature In Schools

BUCUR ȚINCU, The Epoch of '48 in Contemporary Literary Historiography 295

Literary Confluences

EVA BEHRING, Romanian Literature in the German Democratic Republic 305

Notes and Documents

MIRCEA ANGHELESCU, The Ottoman History of Cantemir and the Chronicle of Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod in Romanian, at the Beginning of the XIXth Century 317
ION M. DINU and I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Biobibliographic Notes 323
T. PLOP ULMANU, Three Unpublished Letters from G. Călinescu 327

Criticism and Bibliography

Analysis and Interpretation. Orientations in Contemporary Literary Criticism (*Marian Vasile*); GH. MUȘU, From the History of the Forms of Archaic Culture (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introduction to the Work of N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Critical Forms and Ideas (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, The Crisis of European Consciousness 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); Russian Literature at the End of the XIXth Century and the Beginning of the XXth Century (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Meditations of Don Quixot (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, A Poetics by Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*). 329

Literary Press Review

Critical Quarterly vol. 15, no. 2, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ТОМ 23
No. 2, 1974

Журнал по истории и теории литературы

СОДЕРЖАНИЕ

ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ БУШУЛЕНГА. К XXX-ой годовщине 175

Современные литературные вопросы

РОКСАНА СОРЕСКУ, Марксизм и история литературы . . 179
АДРИЯНА МИТЕСКУ, Методологические аспекты марксистской критики 185
ПАУЛЬ КОРНЯ, Понятие „поля" и „разграничение объекта" в современной социологии литературы 191
МИОАРА АПОЛЗАН, Вопрос литературных поколений с социологической точки зрения 201
ФРАНЧЕСКО ДЖОТТА, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Социологическое исследование над стратификацией румынской публики первой половины XIX-го века 227
ПАУЛЬ АНГЕЛ, Предисловие к главе Садовяну из Возможной истории румынской литературы 239
И. НЕГОИЦЕСКУ, Михай Бепюк (отрывок из *Истории румынской литературы*) 249
МАРИН БУКУР, Поэзия Иона Георге (глава из *Истории современной румынской литературы*, коллективная работа) 255
АУРЕЛ МАРТИН, Пролегомены. Марин Сореску, Анна Бландиана, Петре Гелмез, Габриела Мелинеску, Констанца Бузя, Адриан Пэунеску, Джеордже Албою, Илляна Мэлэнчою, Иоан Александру и др. (отрывок из коллективной работы *История румынской литературы для зарубежных стран*) 265
ЕУДЖЕН БАРБУ, Г. Кэлинеску (отрывок из *Полемической и антологической истории румынской литературы с начала до настоящего времени*) 271

Исследования и профили

МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Поэзия Г. Кэлинеску (глава из *Истории современной румынской литературы*, коллективная работа) 281
ЭМИЛЬ МАНУ, „Поэтики" Г. Кэлинеску 289

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Румынская литература в школе

БУКУР ЦИНКУ, 1848-ой год в современной литературной историографии 295

Румынская литература и иностранные литературы

ЭВА БЕРИНГ, Румынская беллетристическая литература в ГДР. 305

Заметки и комментарии

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Гесиод на румынском языке в начале XIX-го века 317
ИОН М. ДИНУ и И. СТЕРИОПОЛ, Н. И. Апостолеску. Биоблиографические заметки 323
Т. ПЛОП УЛМАНУ, Три неизданных письма Г. Кэлинеску 327

Рецензии

Анализ и толкование *(Мариан Василе)*; Г. МУШУ, Из истории видов архаической культуры *(Барбу Чокулеску)*; АУРЕЛ МАРТИН, Введение в творчество Н. Филимона *(Корина Попеску)*; Г. ГРИГУРКУ, Идеи и критические формы *(Николай Меку)*; ПОЛЬ ГАЗАРД, Кризис европейского сознания *(Ов. Пападима)*; Literary Criticism and Sociology *(Ileana Verzea)*; Русская литература конца XIX-ого века — начала XX-ого века *(Ана Мария Брезуляну)*; JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Размышления о *Don Quijote*, *(Медея Фрейберг)*; RICARDO CULLON, Una poetica para Antonio Machado *(Eugenia Popeangă)* 329

Журнал журналов

Criticul Quarterly vol. 15, Summer 1973 *(Ileana Verzea)*; Hispanic Review *(Medeea Freiberg)* 349

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

LA A XXX-a ANIVERSARE

Privite din perspectiva dialectică a vîrstelor istoriei ca o epocă distinctă, unitară în structură și legată în devenirea ei de epocile anterioare, deceniile care au trecut de la fierbintea toamnă a lui 1944 concentrează în ele sensurile fundamentale ale existenței noastre pe aceste locuri. Am putea scrie, cu neclintit temei, reluînd spusele lui Bălcescu, că 23 August 1944 a fost „lucrarea" veacurilor, de acumulare a valorilor în spirit și de înnobilare a spiritului prin luptă.

Dacă secole de-a rîndul, prin nesfîrșitele vicisitudini ale istoriei, am rezistat ca entitate geografică și ca unitate națională, într-un singur veac — marcat de pietrele de hotar ale anilor patruzeci — ființa noastră și-a afirmat răspicat propria voce în vastul concert al redeșteptării popoarelor. În acest răstimp, România a parcurs etape esențiale ale dezvoltării sale : revoluția de la 1848, unirea principatelor, cucerirea independenței pe cîmpul de luptă, făurirea statului național unitar și, pe această temelie, înălțarea culturii noastre la nivelul culturii europene. Iar momentul insurecției naționale antifasciste armate din august 1944 a însemnat, pentru destinul contemporan al țării noastre, saltul impetuos pe o altă treaptă a dialecticii istoriei : împlinirea revoluției burghezo-democratice, înfăptuirea revoluției socialiste, trecerea la transformarea întregii noastre vieți economice și sociale.

Adîncile prefaceri în modul de a trăi, de a munci și de a gîndi al milioanelor de oameni din patria noastră se oglindesc în modul, la fel de profund și de revelator, în care creatorii de frumos își însușesc artistic realitatea acestor decenii. Marile conștiințe ale epocii lor care au fost întotdeauna scriitorii reprezentativi n-au rămas și nu pot rămîne insensibile în fața profundelor mutații pe care socialismul le determină în viața contemporanilor. În trei decenii chipul țării s-a transformat fundamental : zone întregi, unde înainte, cum spunea Sadoveanu, „nu se întîmpla nimic", ținuturi necuprinse altădată decît de pecinginea sărăciei, cunosc astăzi un „palpit" și o configurație socială nebănuite odinioară. Ridicarea cetăților industriale, edificii ale luminii și ale civilizației socialiste, implică eforturi de gîndire și de acțiune vecine cu eroismul. Dar eroii — inclusiv cei literari — nu se nasc peste noapte, nu apar din nimic. În întrebarea: cum anume s-au ivit toate acestea într-un răstimp istoric scurt se află punctul de confluență între destinul societății și cel al literaturii române

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 175—177, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

din ultimele decenii. Dominanta amîndurora este realismul : al politicii, ca acțiune colectivă ; al scrisului, ca reflex al acesteia în cuvînt. Întemeiat pe achizițiile moderne ale artei cuvîntului, realismul literar s-a înnobilat cu perspectiva deschisă de realismul ideologiei noastre, care și-a făcut din *praxis* criteriul suprem al valabilității. Receptivă la marile sarcini sociale și politice ale construcției socialiste, literatura contemporană este, implicit, receptivă la problematica vie cu care se confruntă toți făuritorii noii lumi. Iar această problematică este strîns legată de viața oamenilor angajați în efortul uriașei construcții. Dinamica sufletească, dialectica devenirilor spre noua calitate morală nu se orientează riguros rectiliniu, în spații etice precis circumscrise. Procesul e sinuos, contradictoriu, adesea derutant. Scriitorul contemporan trebuie, de aceea, să fie nu numai un maestru al cuvîntului, ci și un sociolog și un filozof, capabil să scruteze realitatea fără prejudecăți, fără poncife. În acest sens, îndrumarea de către partid a creației literare este echivalentă cu orientarea artiștilor spre acele zone ale realității în care se dau sau se pregătesc cele mai convingătoare răspunsuri la problemele vitale ale epocii, spre acele puncte de interferență care indică sensul fundamental al existenței noastre sociale și naționale. Deschiderea spre universalitate a literaturii române n-o poate asigura decît ancorarea ei în realitate, în realitatea spirituală a unei Românii care cunoaște astăzi, pe plan mondial, cel mai înalt prestigiu din istoria sa. Sarcina fundamentală, în această direcție, este definirea, prin mijloacele artei, a spiritualității noastre socialiste, a contribuției noastre de originalitate estetică și de moralitate la închegarea conceptului actual de *umanitate*. Și nu vom putea niciodată să dovedim ce sîntem dacă nu vom arăta cu adevărat ce am fost, ce rol a jucat poporul român în zbuciumata istorie a omenirii, la confluența unor ape geografice și culturale față de care ne-am definit activ. Valorificarea factorilor de progres în arta cuvîntului, a elementelor de permanență în opera morală, a specificității de simțire în consens cu vocația spre perfecțiune spirituală a națiunii noastre este concepută în strînsă concordanță cu stimularea creației de noi valori artistice, care să dea măsura înălțimii de cuget și de conștiință a făuritorilor socialismului.

A crea o artă și o literatură cu adevărat reprezentative pentru societatea noastră nouă este, desigur, o preocupare de primă mărime a creatorilor înșiși. Dar și cercetării și teoriei literare le revin sarcini pe cît de însemnate, pe atît de dificile. Elucidarea problemelor actuale ale creației artistice presupune curajul de a aborda chestiunile cele mai controversate, ținînd de încadrarea scrisului contemporan în istoria națională și universală a artei cuvîntului, de adecvarea tuturor modalităților artistice la țelul făuririi omului nou, încadrat conștient în istorie și constructor entuziast al unei noi realități. Cum obiectul cercetării noastre este viu, în plin proces de edificare și de desfășurare, ea nu poate fi concepută ca o „chirurgie în vid", ca o operațiune de fișare mecanică și infailibilă a unor opere literare în curs de clasicizare. Atît criticii, cît și scriitorii sînt chemați la discutarea deschisă a problematicii actuale ce stă în fața cercetării literare. În cadrul unor dezbateri vii, găzduite de presă sau de organismele de specialitate, întregul front literar, unitar prin adeziunea lui deplină la destinul actual al artei românești, este chemat să-și spună cuvîntul autorizat în legătură cu cele mai acute probleme ale creației și criticii

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

contemporane. „Revista de istorie şi teorie literară" face prin acest număr al său un prim pas în discuţia asupra orientării şi sarcinilor cercetării actuale în istoria şi critica literară. Pentru că dorim ca şi prin strădania noastră să împlinim visul de aur al lui Eminescu despre libertatea, egalitatea şi înălţarea popoarelor :

„... aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sînt decît nuanţele prismatice ale omenirii şi deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferenţa dintre individ şi individ. Faceţi ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce ea formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenţei — căci în întunericul nedreptăţii şi al barbariei toate naţiunile îşi sînt egale în abrutizare, în îndobitocire şi fanatism, în vulgaritate; şi cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ROXANA SORESCU

MARXISMUL ŞI ISTORIA LITERARĂ

Multă vreme, o interpretare abuziv simplificatoare a redus aplicarea marxismului în analiza producţiilor literare prezente şi trecute la simple echivalări dintre fabula operei şi o realitate economico-socială pe care aceasta ar fi trebuit s-o transfere în cuvinte sau căreia ar fi trebuit să-i corespundă din punctul de vedere ideatic. A socoti că marxismul se confundă cu reducerea axiologiei fundamentate estetic la o axiologie fundamentată istorico-social înseamnă a ignora, cu sau fără bună ştiinţă, nu numai specificul artei, ci şi conţinutul real al ideologiei materialist-istorice. „Potrivit concepţiei materialiste a istoriei, factorul hotărîtor în istorie este *în ultimă instanţă* producerea şi reproducerea vieţii reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Şi dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este *singurul* hotărîtor, preface teza de mai sus într-o frază goală, abstractă şi absurdă. Situaţia economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii : formele politice ale luptei de clasă şi rezultatele ei — constituţiile statornicite de clasa biruitoare după cîştigarea luptei etc. —, formele juridice, fără a mai vorbi de oglindirea tuturor acestor lupte reale în minţile participanţilor, teoriile politice, juridice, filozofice, concepţiile religioase şi dezvoltarea lor ulterioară într-un sistem de dogme, toate aceste elemente exercită de asemenea o influenţă asupra desfăşurării luptelor istorice şi determină, în multe cazuri, în special *forma* lor." (Scrisoarea lui F. Engels către I. Bloch, din 21—22 septembrie 1890, în Marx — Engels, *Despre artă*, Ed. politică, Bucureşti, 1966, p. 94).

Tot Engels preciza că : „Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acţionează totodată şi una asupra celeilalte, precum şi asupra bazei economice. Situaţia economică nu este *singura cauză activă*, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacţiune pe baza necesităţii economice, care, *în ultimă instanţă*, se impune întotdeauna." (Scrisoarea lui F. Engels către H. Starkenburg din 25 ianuarie 1894, *ibidem*, p. 95).

Folosirea concepţiei marxiste despre bază şi suprastructură drept corolar ideologic necesar al tuturor metodelor explicative în istoria literară presupune suficientă suplete a gîndirii pentru a nu confunda determinismul cu simplificarea lineară şi perspectiva evoluţiei — cu falsificarea na-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 179—184, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

turii fenomenelor. Experienţa ne dovedeşte că, înainte de a arăta utilitatea reală şi dezideratele ce ar trebui satisfăcute de o istorie literară marxistă, este necesar să ne delimităm poziţiile faţă de tentativele vulgarizatoare, inutil simplificatoare, care, la adăpostul cîtorva fraze împrumutate din clasicii filosofiei marxiste, propun o imagine deformată a literaturii şi reduc cîmpul larg al cauzalităţilor şi al mobilurilor creatoare la cîteva explicaţii stereotipe, istorice şi economice. Asupra acestei primejdii a atras atenţia Engels încă din 1890 : „Din păcate, însă, prea des se întîmplă să crezi că ai priceput perfect o teorie nouă şi că o poţi mînui fără dificultate de îndată ce ţi-ai însuşit — şi nici măcar întotdeauna bine — principiile ei fundamentale. Or, de acest reproş nu-i pot scuti pe unii dintre „marxiştii" de dată recentă şi datorită acestui fapt s-a şi creat uneori o confuzie de neînchipuit". (Scrisoarea lui F. Engels către I. Bloch din 21—22 septembrie 1890, *ibidem*, p. 97).

Asemenea confuzii s-au făcut simţite şi în analiza fenomenului literar, într-o serie de interpretări mai vechi, care preluau din marxism mai ales litera, şi nu spiritul, dogma, şi nu metoda de gîndire.

Ca metodă de gîndire, marxismul devine util atît în judecata de valoare individuală asupra operei, privită izolat, şi operînd astfel curent la nivelul criticii literare, cît şi în judecata asupra conexiunii de opere care alcătuiesc o istorie literară, operînd la nivelul unui fenomen socializat, a cărui răspîndire şi a cărui calitate au fost deja sancţionate printr-o atitudine a receptorului. De aceea, chestiunile de metodologie trebuie puse diferenţiat în domeniile corelate ale activităţii de explicare şi de justificare literară : metoda, fundamentată filosofic şi validată estetic, se concretizează altfel la nivelul de generalitate pe care-l implică istoria literară, decît la nivelul de judecată particulară al criticii.

Opera de artă ca element constitutiv al unei istorii literare este în mod fatal supusă unui proces de simplificare a unităţii ei fenomenologice, unui proces de esenţializare a anumitor trăsături specifice, comune unui întreg şir de produse artistice, privite în relaţiile sincronice şi diacronice în care se încadrează sau pe care le produce. Această simplificare necesară, şi, prin chiar acest fapt, această deformare a operei ca realitate artistică particulară reprezintă o condiţie acceptată a oricărei istorii literare, care oferă, în schimb, posibilitatea de a reliefa relaţiile cauzale şi trăsăturile comune mai multor domenii, sensul unei dezvoltării artistice în viaţa unei culturi. Pentru istoricul literar se pune, de aceea, cu o pregnanţă pe care criticul literar n-o cunoaşte, problema foarte delicată de a păstra nuanţa justă, echilibrul instabil între judecata asupra operei ca individualitate estetică şi fixarea locului ei într-un lanţ de individualităţi similare, între perspectiva asupra artistului ca personalitate profund individualizată în domeniul expresiv şi ca reprezentant al unei categorii mai largi, supusă determinismelor economice, sociale, politice, ideologice. De aici se nasc şi avantajele, dar şi dificultăţile aplicării marxismului în istoria literară. Dificultăţi care ţin de necesitatea imperioasă de a pune concomitent la contribuţie, în efortul explicativ, mai mulţi factori, fără a renunţa la nici unul dintre ei : nici la opera de artă ca realitate estetică unică, nici la opera de artă ca verigă a unui lanţ, nici la opera de artă ca rezultat al unui proces de cauzalităţi specifice, nici la opera de artă ca factor de modelare a unor realităţi extraliterare, ca sursă de ecouri publice, ca sursă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

documentară sau instrument pedagogic etc. Avantajele țin de chiar generalizarea și simplificarea necesară : pe baza trăsăturilor comune și a calităților lor reprezentative operele, privite din unghiul istorico-literar, sînt mai ușor de instalat în contexte sociale și economice determinate, mai ușor de justificat, de explicat și chiar de promovat. Folosirea metodei dialectice în studiul istoriei literare rezidă în înțelegerea concretă a creației artistice ca reflex al vieții sociale și, prin aceasta, în interpretarea ei dintr-o perspectivă multilaterală. Între creator și epoca sa pot fi descifrate multiple raporturi de condiționare reciprocă, a căror definire conferă judecății de valoare obiectivitate. Exagerarea, naivă, comodă sau oportunistă a acestui avantaj are ca rezultat acel tip de istorie literară care l-a considerat o vreme pe Eminescu un reprezentant de frunte al realismului critic și un poet aproape tot atît de „mare" ca și D. Th. Neculuță. Acest mod fals din punct de vedere interpretativ și de multe ori ridicol, prin pretențiile sale normative exercitate asupra unei realități consumate, poate compromite o idee mai mult decît dușmanii înverșunați ai acelei idei.

Nu trebuie să uităm că ideologia materialist-istorică servește ca instrument de lucru în explicarea și promovarea unor valori specifice, estetice, și că baza economică exercită asupra literaturii o influență intermediată, că analogiile simplificatoare dintre istoria socială și istoria culturii reduc și falsifică trăsăturile caracteristice ale ambelor domenii de corelat. Istoricul literar nu este, desigur, numai un estet, ci și un istoric, un economist, un jurist, un ideolog. Informația sa este (sau, mai bine zis, ar trebui să fie) vastă și precisă, el are știința dozajului și capacitatea de a reliefa esențialul, dar are mai ales perspectiva asupra sensului devenirii fenomenelor și facilitatea de a se defini față de judecățile de valoare anterioare.

Problema ce se pune istoricului literar, presupunînd că acesta este deplin lămurit în ce privește modul subtil în care acționează determinismele economice și sociale, că are capacitatea de a cuprinde dintr-o privire toate componentele ce alcătuiesc judecata de valoare, că se situează, în emiterea acestei judecăți, pe pozițiile progresului și că istoria va fi de partea lui, problema cea mai dificilă este de a aplica *practic* și cu consecvență o estetică bazată pe filosofia marxistă. Istorici literari care să utilizeze determinismul extraliterar ca factor explicativ esențial al valorilor estetice au mai existat (Taine), istorii literare care să coreleze evenimentele culturale din toate domeniile cu acelea social-politice, de asemenea (tabelele sinoptice ce însoțesc mai toate manualele de istorie literară de la Lanson încoace o dovedesc), explicații literare care să pună la contribuție nu numai individualitățile creatoare, ci să le raporteze și la evoluția gustului public n-au lipsit, și nici istoricii care să grupeze creatorii după afinități extraestetice (generație, apartenența la ideologia unei anumite clase sociale etc.) nu sînt puțini de la Thibaudet încoace ; sociologia literaturii a lui Goldmann a propus omologii de structură între opere și realitățile sociale, mutînd în planul abstracțiunilor similare paralelismele dintre realități cu atribute definitorii deosebite. Nici una dintre aceste istorii literare, nici una dintre aceste tendințe explicative (căci lucrările de istorie a evoluției gustului public, ca și cele implicînd factori sociologici de toate tipurile se păstrează încă la nivelul tendințelor explicative, fără a se constitui într-o istorie literară organizată după aceste principii), nu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

pot fi socotite decît acumulările necesare pentru o istorie marxistă a literaturii, care ar trebui să le depăşească prin negaţie dialectică, înglobîndu-le şi sintetizîndu-le.

O istorie literară completă, care ar ţine seamă de toţi factorii ideologici şi estetici, ar trebui să includă, fără a le separa didactic, momentele esenţiale ale genezei operelor, ale analizei fenomenologice a structurii lor, ca şi pe cele ale receptării. Ea ar trebui să nu se reducă la o descriere sumară a condiţiilor de viaţă ale scriitorilor şi a evenimentelor istorice mai însemnate pe care le-au traversat ei, făcînd din aceasta o explicaţie posibilă a operei lor, dar să arate modul subtil, uneori neconştientizat, în care realităţile sociale, sau o anume stare de spirit se impun chiar inteligenţelor celor mai singulare, din clipa în care au ales literatura ca formă de manifestare socială; ar trebui să fie o istorie care să surprindă jocul tendinţelor etice, politice, sociale, istorice subordonate operei de artă, fără a sacrifica specificul estetic al acesteia, o istorie care să emită judecata de valoare în funcţie de momentul în care este scrisă, fără a ignora seria judecăţilor de valoare emise în legătură cu opera respectivă, serie ce alcătuieşte în fond istoria criticii, corelată cu aceea a gustului public. Este aproape fără rost să spunem că o privire de ansamblu, care să considere opera în geneza ei, în corelaţiile şi în similitudinile pe care le stabileşte cu alte opere de artă, în raport cu publicul său (public alcătuit din lectori neartişti, influenţaţi mai ales la nivelul informaţional, dar şi din lectori-artişti, influenţaţi de structurile estetice ale operei), în raport cu întreaga dezvoltare a unei culturi, o astfel de privire de ansamblu cere o excepţională siguranţă în domeniul axiologic, o stăpînire deosebită a tuturor metodelor de cercetare parţială, enciclopedism în informaţia culturală. Dar este tot atît de adevărat că efortul cerut de o astfel de concepţie şi-ar afla în sine răsplata. Pentru că, ţinînd seama de corelarea dinamică a unei multitudini de factori genetici, istorici, sociali, dar mai ales estetici, s-ar găsi o bază justificativă mai bine argumentată problemelor aflate în veşnică dispută în istoriile literare, chestiunii atît de controversate a periodizării, de exemplu, sau aceleia a criteriilor de organizare a unei istorii literare, a grupării autorilor după generaţii, curente, reviste polarizante etc.

Pentru alcătuirea unei cuprinzătoare istorii marxiste a literaturii este vitală rezolvarea, nu numai teoretică, a preluării moştenirii culturale a trecutului. Dacă, principial vorbind, criteriile şi necesitatea valorificării întregului tezaur artistic naţional nu mai reprezintă o chestiune controversată, toată lumea fiind de acord că marxismul, avînd datoria să preia tot ce a creat mai valoros omenirea în toate domeniile de activitate, este cel mai în măsură să revalorifice, din punctul de vedere al clasei celei mai înaintate a societăţii, toate creaţiile literare ale trecutului, dacă asupra ideilor generale nu există prilej de dispută, în domeniul realizărilor practice, al punerii în aplicare a acestor deziderate, ne aflăm în faza în care s-au lansat mari şi lăudabile proiecte, în care s-au început vaste construcţii, pe care numai timpul şi tenacitatea ne vor ajuta să le împlinim cu cinste. Necesitatea instrumentelor de lucru, a ediţiilor critice complete, a bibliografiilor, a monografiilor de scriitori, de curente, de mişcări, a descrierii unor epoci sau direcţii literare a început să fie cu tot mai multă competenţă satisfăcută. Este însă necesar, credem, să spunem că dezvoltarea

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

economică și politică a țării, creșterea capacității intelectuale și analitice a cititorilor, fermitatea convingerilor lor politice fac posibilă, în această etapă, punerea în discuție a celor mai controversabile opere și atitudini din istoria literară românească. A trece sub tăcere chestiunile dificile, a refuza discuțiile care cer simțul nuanței, a opera suprimări în textele autorilor ale căror opinii nu corespund cu ale noastre, pentru că ar fi mai anevoie să le explicăm pozițiile și să ne delimităm față de ele, toate acestea, departe de a reprezenta adevărata atitudine marxistă a istoricului literar, sînt expresia unei dezinformări elementare, căci ar fi de ajuns exemplul strălucit al felului în care a analizat Lenin opera lui Tolstoi pentru a arăta modul cum trebuie discutate temele dificile. Istoria literară marxistă pentru care pledăm și de care avem nevoie nu este una care ar trece sub tăcere problemele spinoase, ci aceea care le va pune în discuție de pe pozițiile ideologice și politice ale marxismului creator.

Atribuirea valorii este o operație subiectivă, implicînd acțiunea concretă a cerințelor sociale și istorice ale unui moment determinat, opțiunea pentru ideologia reprezentînd interesele unei clase. În aceasta stă și interesul ei istoric, stabilirea ierarhiilor axiologice este expresia directă și conștientă a opțiunilor filosofice și politice, nimeni nu ascunde acest lucru, așa cum nimeni n-ar trebui să uite că numai sinteza calităților morale și politice într-o calitate estetică este criteriul de bază al valorificării.

Dacă în domeniul istoriei literare aplicate unei perioade mai vechi, problemele esențiale sînt cele explicative sau acelea ale corelării fenomenelor, ale stabilirii cauzalităților reale, acolo nepunîndu-se cu atîta acuitate chestiunea raporturilor dintre valorile artistice, întrucît ierarhiille prezintă o stabilitate mai mare, consolidate de tradiție și de consensul public, în domeniul istoriei literaturii contemporane necesitatea precizării criteriilor după care se atribuie valoarea se pune deosebit de imperios. Aici utilizarea unilaterală a criteriilor poate crea confuzii grave, poate provoca dezorientarea publicului, îndepărtarea lui de o anumită literatură, promovată după principii neadecvate sau, prin perseverare în eroare, se poate ajunge, prin activitate critică necalificată, la subminarea unei direcții a literaturii contemporane. Rezolvarea raportului dialectic dintre necesitate și valoare rămîne o problemă deschisă nu numai a criticii actuale, ci și a unei istorii literare vii, care să promoveze operele necesare fiecărei etape istorice, fără a renunța la valorificarea lor estetică și la justificarea lor prin metodologia cea mai modernă.

Cele două chestiuni fundamentale ale programului estetic al unei istorii literare marxiste țin de limpezirea criteriilor axiologice și de capacitatea utilizării lor adecvate, ca și de posibilitatea de a justifica opțiunile și ierarhiile valorice prin demonstrații, utilizînd metodele de cercetare parțială cele mai adecvate unei epoci sau unui scriitor.

Nu trebuie să ascundem faptul că, astfel concepută, ca sinteză a mai multor metode de cercetare parțială (sociologică, psihologică, psihanalitică, structuralistă, structuralist-genetică etc.) și a unei capacități axiologice justificate social-istoric, istoria literară marxistă se află încă la stadiul realizărilor incipiente și al proiectelor necesare. Și că realizarea acestui proiect, care este departe de a fi unul simplu și lesne de dus la înde-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

plinire, cere specialiști capabili să mînuiască nuanțat și la momentul potrivit fiecare dintre uneltele temporare de lucru, subordonîndu-le totodată unei concepții generale a valorii, concepție întemeiată pe ideologia marxist-leninistă și aplicată creator condițiilor specifice ale dezvoltării literaturii naționale.

Revista de istorie și teorie literară își deschide paginile unei discuții, pe care o dorește cît mai largă și cît mai aprinsă, în legătură cu rezultatele, cu drumurile de urmat și cu dificultățile ivite în elaborarea istoriei literaturii române, și a literaturii române contemporane în special.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ADRIANA MITESCU

ASPECTE METODOLOGICE ALE CRITICII MARXISTE

Pas de critique sans une critique de la critique. (A. Thibaudet)

O problemă acută a criticii literare marxiste mi se pare că este aceea a deschiderii acesteia spre varietatea metodelor și instrumentelor critice de abordare a operei literare. Este adevărat că nici o metodă critică nu este infailibilă și nu poate aspira spre o totalitate ; vitalitatea și validitatea fiecăreia constă tocmai în parțialitatea acțiunii și funcțiunii sale astfel încît nu epuizează posibilitatea altor interpretări viitoare. Deși critica marxistă mai este uneori substituită unei singure metode sau redusă la o singură modalitate, și anume determinismului economic și punctului de vedere precumpănitor politic (R. Wellek), cred că ea este înainte de toate o viziune filozofică asupra domeniului literaturii. Critica și estetica marxistă reprezintă un proces continuu de elaborare a instrumentelor de lucru specifice artei, a noțiunilor și conceptelor, dîndu-le o fundamentare filozofică materialist-dialectică. De aceea rămîne deschisă problema asimilării critice a diverselor metode particulare utilizate în cercetarea artei și literaturii. Dacă se vorbește, bunăoară, de „axiologia" marxistă, de „critica" marxistă, de „antropologia" și chiar „hermeneutica" marxistă, nu se poate în nici un caz vorbi de „psihanaliză " marxistă sau de „existențialism" marxist. Dar filozofia și mai ales critica marxistă nu poate ignora din punct de vedere științific și chiar din punct de vedere politic și moral (în ceea ce privește existențialismul, de pildă) metodele și rezultatele obținute de diversele metode contemporane. Așa sînt de pildă : structuralismul, teoria informației, semiotica, poetica matematică, sociologia, teoria arhetipurilor, hermeneutica etc. Nu poate fi vorba, fără îndoială, de integrarea acestor metode în critica marxistă. Ar fi o transplantare artificială, pîndită de nenumărate erori de funcționalitate metodologică. Pe de altă parte nu poate fi vorba nici de „concilierea" parțială sau temporară a marxismului cu diversele metodologii „la modă".

Disciplina ca atare a criticii literare contemporane, indiferent de orientare filozofică, mi se pare că nu este posibilă fără efortul dedublării actului critic propriu zis care poate să fie : descifrarea, comentarea valorică, perspectivarea diacronică a operei, de necesitatea prealabilă a unei „critici" a actului critic și anume o critică a terminologiei și metodologiei folosite. Această exigență se impune cu precădere criticii marxiste care nu posedă un cod de legi fixe, ci își precizează și elaborează mereu mai nuanțat conținutul noțiunilor specifice. Totodată această critică a metodelor devine vitală prin caracterul marxismului de profundă și largă valorificare a cunoașterii. Nu e vorba așadar de o singură critică sau de o singură estetică

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 185–190, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

marxistă, ci de o pluralitate de orientări metodologice asimilate critic din punctul de vedere al filozofiei materialist-dialectice. Aceasta presupune o dificultate sporită deoarece însăşi filozofia marxistă se află într-un proces de reexaminare critică şi istorică a categoriilor şi conceptelor, în vederea înţelegerii mai pertinente a operelor clasice ca şi a tradiţiei hegeliene a marxismului şi, totodată, pentru a elimina deformările înregistrate pe parcurs în interpretarea şi utilizarea acestora. Se impun bunăoară dezbaterile asupra valorii şi chiar asupra dialecticii. După cum se ştie, modelul marxist este cel al dialecticii istorice şi social-economice din volumul *Capitalul*. Engels este cel care dezvoltă dialectica materialistă ca metodologie a ştiinţelor particulare, subliniind caracterul ei universal. El aplică, după cum se ştie, în *Anti-Dühring* şi *Dialectica naturii* acest mod al dezvoltării istoriei la legile naturii puse în evidenţă de rezultatele ştiinţifice obţinute în fizică, chimie, matematică şi la evoluţia biologică, aşa cum apare în concepţia darwinistă. Ţinînd seama de noile descoperiri ştiinţifice şi aplicînd-o teoriei despre revoluţia proletară Lenin îmbogăţeşte dialectica înţeleasă ca ontologie, gnoseologie şi logică. Dialectica materialistă ca metodă de cercetare şi cunoaştere este comună tuturor ştiinţelor, dar acestea trebuie să-şi elaboreze, să-şi exprime în termenii specifici principiile fundamentale (unitatea şi lupta contrariilor, trecerea schimbărilor cantitative în schimbări calitative, negarea negaţiei), şi categoriile dialecticii (esenţă şi fenomen, conţinut şi formă, necesitate şi întîmplare, cauză şi efect, general, particular şi singular, interdependenţă, lege, posibilitate şi realitate). Evident că estetica, teoria artei şi literaturii, filozofia culturii etc., trebuie să-şi formuleze cît mai aproape de realitatea şi complexitatea domeniului lor aceste principii dialectice pentru o înţelegere mai ştiinţifică şi riguroasă a proceselor mişcării, transformărilor şi evoluţiei artelor. Esenţa dialecticii o constituie principiul motric al unităţii şi luptei contrariilor, sau, după expresia lui Lenin, „inseparabilitatea contrariilor". Dar, iată că geneza artei, desprinderea acesteia din sincretismul social-economic, etic, mitic şi religios, pînă la recunoaşterea individualităţii şi „creaţiei" artistice constituie un lanţ de opoziţii inseparabile, ex. natură-om, natură-cultură, natură-frumos artistic, folclor-creaţie individuală. Aceste cîteva contradicţii posibile pun de fapt problema relaţiilor dintre subiectivitate şi obiectivitate. Să nu uităm că Lukács condiţiona elaborarea *Esteticii* sale şi, de fapt, abordarea nouă a genezei artei, tocmai de închegarea concepţiei filozofice asupra acestor relaţii dintre subiectivitate şi obiectivitate, subiectivitatea estetică fiind un tip al acestor relaţii. Cu o metodă genetică în perspectiva ontologiei materialiste a lui Marx, Lukács va reconstitui, pentru prima oară, originile activităţii estetice (creaţie şi plăcere artistică), ca şi a desprinderii artei — pe o anumită treaptă a dezvoltării istorice — din sincretismul activităţilor spirituale originare. Evident, cu tot materialul adus în discuţie, autorul nu aspiră spre o restaurare *istorică* a originilor artei. El sugerează însă, în vederea unor ulterioare generalizări filozofice, şi a unei interpretări *categoriale* a esteticului şi facultăţilor esteticului ansamblul acumulărilor, a stratificărilor însuşirilor subiectivităţii care au pregătit apariţia simţului estetic. Această metodă genetică în domeniul artei îşi dovedeşte net noile descoperiri ale cunoaşterii : „Utilizarea riguroasă a principiului că există o corelaţie necesară între structură şi funcţie, între proprietatea unei acti-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vităţi spirituale şi apariţia ei pe o treaptă determinată a scării istorice îi îngăduie lui Lukács să trateze după o metodă contrapunctică şi simfonică articularea artei ca o formă autonomă din sincretismul cu celelalte forme spirituale. Proprietăţile constitutive ale artei şi esteticului capătă într-o asemenea perspectivă verticală, un alt relief şi o altă adîncime, dobîndind un coeficient de *necesitate* pe care analizele strict epistemologice ale idealismului filozofic erau departe de a-l putea asigura" [1].

Nu e mai puţin adevărat însă că se face simţită nevoia explicării mai nuanţate a principiului trecerii acumulărilor cantitative în schimbări calitative. Este vorba de a cunoaşte mai în adînc acest proces intern al unei structuri al cărui sistem de legături poate fi schimbat, transformat, „restructurat" prin saltul calitativ al acumulării pur cantitative. În privinţa domeniului literaturii, Lucien Sève se pronunţa pentru o continuitate între momentul prim al acumulării cantitative şi cel următor al schimbării calitative : „cînd o realitate nouă din punct de vedere calitativ *irumpe* dintr-o realitate anterioară fără să o nege, ci, dimpotrivă, continuînd să se bazeze pe ea (este cazul oricărei contradicţii neantagoniste), logica raporturilor dintre ele, dacă se merge dincolo de o genetică sumară, implică faptul că prima realitate, după ce constituise baza necesară a celei de a doua, are în mod progresiv un rol dublu — ca *punct de plecare istoric* şi *suport funcţional*" [2].

Aici s-ar putea exemplifica poate procesul atît de complex al succesiunii curentelor literare. Istoria artelor, a literaturilor şi stilurilor a dovedit că nici o mişcare estetică nu este pură, sau într-o negaţie absolută faţă de cea anterioară. Astfel că de cele mai multe ori trăsăturile stilistice sau mutaţiile de sensibilitate şi viziune artistică ale unui curent constituie pentru următorul şi un punct de plecare istoric şi un suport funcţional. Ar putea fi, de pildă, cazul realismului care are legături complexe pe de o parte cu clasicismul şi romantismul, şi, pe de altă parte, cu metoda experimentului ştiinţific şi filozofia empirică engleză. Cu clasicismul are comun postularea carteziană a „ideilor clare şi distincte", conceptul de tipic, cultul raţiunii. Cu experimentul ştiinţific are comun rigoarea analitică de cuprindere parţială dar adîncă a realităţii, bazată pe experienţa senzorială. Cu romantismul are comun descoperirea concretului şi transformării istorice a societăţii, tehnica literară a „culorii locale", atracţia pentru diversele categorii sociale. Rădăcinile istorice îndepărtate ale realismului — filozofia lui Descartes şi Locke — deschid un proces simultan de acumulare cantitativă şi transformare calitativă a unor elemente de ordin social şi politic (tendinţa burgheziei de a sfărîma unitatea absolutistă), filozofic (iluminismul secolului al XVIII-lea şi începutul dezvoltării ştiinţelor, pozitivismul lui Auguste Comte), a unor elemente intrinseci de tehnică literară (izolarea unui fapt al realităţii, ambiţia de a reconstitui *evidenţa* acesteia, privirea exactă şi consolidarea detaliului prin experienţa senzorială). Toate acestea constituie un suport funcţional pentru apariţia şi dezvoltarea romanului în veacul al XIX-lea (Prosper Mérimée, Stendhal, Balzac etc.).

---

[1] N. Tertulian, Studiu introductiv la *Estetica* de G. Lukács, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 15.

[2] L. Sève, *Sur la dialectique*, la colocviul *Lénine et la pratique scientifique*.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Apoi se vorbeşte din ce în ce mai insistent de reexaminarea materialist-dialectică a procesului de simultaneitate a acţionării contradicţiilor interne şi a contradicţiilor externe. Şi Marx văzuse această „simultaneitate" a categoriilor dialecticii pentru a explica structura complexă : economică, politică, ideologică a unei societăţi : „Cum ar putea, într-adevăr, simpla formulă logică a mişcării, a succesiunii, a timpului *să explice organismul societăţii în care toate relaţiile coexistă simultan şi se sprijină unele pe altele*" [3] (subl. A. M.). Izvorul motric al autodezvoltării fenomenelor naturii ca şi a celor sociale este astfel mai bine pus în evidenţă prin conexiunea relaţiilor de interdeterminare interne şi externe, nemaisimplificînd din raţiuni didactice natura complexităţii contradictorii a realităţii. Acest principiu cred că se aplică domeniului literar în legătură cu apariţia şi cristalizarea unui curent într-o literatură naţională, aceasta aflîndu-se la un anumit moment dat sub presiunea tradiţiei, dar şi sub determinarea exercitată de mutaţiile catalizatoare înregistrate la nivelul literaturii universale. Emergenţa noii realităţi estetice — pentru a lua un exemplu ne oprim asupra romantismului — manifestată la nivelul gustului, a mentalităţii, a tehnicii literare şi stilistice etc. este un produs al contradicţiilor tot mai evidente spre mijlocul sec. al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea dintre „existenţa socială" şi „conştiinţa socială", contradicţii accelerate de procesul izbucnirii revoluţiilor burgheze. Romantismul ca „stare de spirit" generalizată de la literatură la istoriografie, de la arte plastice la muzică, de la filozofie la etică şi comportament social nu s-a constituit în vid, rupt de contextul istoric şi de transformările raportului dintre clasele sociale. De aceea o importanţă sporită din punct de vedere metodologic revine genezei romantismului şi relaţiilor acestuia cu structura curentului romantic, în acest caz avînd în vedere diferitele variante de închegare coerentă a caracteristicilor estetice. Îmbinînd spiritul sociologiei marxiste a culturii cu istoriografia şi teoria literară, Paul Cornea îşi concentrează efortul tocmai asupra procesului „originilor" romantismului românesc, făcînd o critică lucidă a metodelor anterioare şi subliniind necesitatea metodică a referinţelor la contextul istoric şi infrastructura socială : „O serie de autori, fie din cauza scepticismului faţă de sociologia culturii, fie dintr-o aversiune împotriva ipotezelor de tip « genetic » (care prelungeşte o reacţie antipozitivistă mai veche, profund eronată prin refuzul ei de a lua act că istoricitatea e o dimensiune ontologică a cunoaşterii), expediază rapid chestiunea « originilor » prin cîteva consideraţiuni spirituale sau de « acoperire », în genere neconcludente. Rolul preponderent în schimbarea « Weltanschauung »-ului şi axei estetice a literaturii la începutul secolului al XIX-lea îl atribuie, ca pe vremea lui Brunetière, unor factori intrinseci domeniului literar. Chiar atunci cînd încearcă o inserare în istorie, făcînd, de pildă, trimiterea la marea Revoluţie Franceză, subevaluează de obicei uriaşa însemnătate a acesteia şi se ocupă într-un mod vădit mecanicist de repercusiunile sale, ca şi cum ar fi vorba de o enumerare de parametri independenţi unul de altul. În felul acesta, rezultatele obţinute sînt iluzorii : de multe ori, explicaţiile propuse lasă un reziduu insolubil, care e însuşi romantismul" [4]. Din ce în ce mai mulţi

[3] *Mizeria filozofiei*, Marx, Engels, *Opere*, vol. IV, E.P., Bucureşti, 1958, p. 130.
[4] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc, Problemă de metodă*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cercetători nemarxişti ai romantismului sînt nevoiţi să coreleze originea acestei mişcări estetice de marile transformări sociale şi politice înfăptuite în cadrul Revoluţiei Franceze, a războaielor napoleoniene, ca şi a mişcărilor burghezo-naţionale din diferite ţări europene : Grecia, Germania, Italia, Ţările Române etc. Interesant de observat că unii dintre aceşti exegeţi, fără a utiliza principiile şi metodele materialismului istoric, recunosc totuşi, ca Northrop Frye, de pildă, că dificultatea majoră a romantismului stă în împletirea armonică dintre „tema" socială şi „tema" iluminării individuale.

De asemenea, în legătură cu explicarea mai în amănunt a procesului de apariţie a noii realităţi calitative se dovedesc tot mai utile metodele cercetării structuraliste. Problema raportului dintre marxism şi structuralism şi diferitele variante ale acestuia : „critic", „dialectic", „anti-neopozitivist", nu poate fi sumar lichidată. Se ştie că principala obiecţie adusă metodelor structuraliste şi matematice aplicate literaturii se referă la incapacitatea acestora de a descoperi valoarea. Totodată, ignorînd aspectul diacronic al cercetării şi izolînd opera de istorie şi societate face imposibilă aprecierea valorică prin perspectiva tradiţiei şi evoluţia receptării critice. Dar opoziţia dintre marxism şi structuralism ar fi prea simplu expediată dacă am rămîne numai la observaţia că structuralismul se lipseşte de interpretarea istorică şi socială. Opoziţia trebuie căutată mai în adînc şi anume la nivelul conceptului de structură. În locul conceptului de structură „invariabilă" a lui Claude Lévi-Strauss, critica marxistă contemporană propune o structură „contradictorie", care nu e numai un rezultat static al dezvoltării, ci un proces dialectic, deschis transformărilor. Critica de pe poziţii materialist dialectice adusă conceptului de structură a lui Lévi-Strauss dovedeşte efortul de a depăşi această falsă dilemă dintre structura „fără geneză" şi geneza „ruptă de structură", dovedind că structura poate fi dialectizată. Pentru Lévi-Strauss structura este rezultatul unei metode logice a abstracţiilor succesive, pornind de la ideea că structurile lingvistice ca şi altele, fiind lipsite de geneză sînt înscrise în „arhitectura spiritului", nemişcată şi eternă ca o „formă" universală. Lévi-Strauss acceptă calificarea pe care Paul Ricoeur o dă metafizicii sale structuraliste, şi anume „un kantianism fără subiect transcendental". Metoda abstracţiilor succesive utilizată de Lévi-Strauss în căutarea unui „codice universal" comun diverselor domenii ştiinţifice şi sociale conferă analizei o validitate ştiinţifică aspirînd spre rigoarea fizicii. Pe de altă parte însă aceasta constituie însăşi limita logică a metodei. Marx observase în *Mizeria filozofiei* eroarea logică şi metodologică a entificării abstracţiilor : „Trebuie oare să ne mai mirăm că orice lucru se prezintă în ultimă abstracţie — căci este vorba de o abstracţie şi nu de o analiză — ca o categorie logică? Trebuie oare să ne mai mirăm că, renunţînd treptat la tot ceea ce constituie individualismul unei case, că făcînd abstracţie de materialele din care este construită, de forma care o caracterizează, nu veţi mai avea decît un corp : că, făcînd abstracţie de limitele acestui corp, nu veţi mai avea decît un spaţiu ; că, făcînd în sfîrşit abstracţie de dimensiunile acestui spaţiu, veţi ajunge să nu mai aveţi decît cantitatea cu totul pură, o categorie logică? Astfel, eliminînd prin abstracţie dintr-un subiect toate pretinsele accidente, însufleţite sau neînsufleţite, oameni sau lucruri, aveam

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

dreptate cînd spuneam că, făcînd ultima abstracţie, vom ajunge să avem ca substanţă categoriile logice.

Astfel, metafizicienii care făcînd aceste abstracţii îşi închipuie că fac analiză şi, pe măsură ce se îndepărtează tot mai mult de lucruri, îşi închipuie că se apropie într-atît de ele încît le pătrund, aceşti metafizicieni au la rîndul lor dreptate cînd spun că lucrurile din lumea aceasta sînt broderii pe canavaua categoriilor logice" [5]. Textul lui Marx este foarte actual, deoarece eroarea funcţionalităţii metodologice este de acelaşi tip. Şi Proudhon vorbea de „*succesiunea logică a categoriilor*", de „*seria*" imuabilă a acestora întipărită în „*intelect*", totul producîndu-se în „*eterul pur al raţiunii*", iar relaţiile economice ca tot atîtea faze sociale rezultînd unele din altele ca antiteza din teză ilustrează în succesiunea lor logică, „raţiunea impersonală a omenirii".

Acestui eşafodaj terminologic, în fond aplicarea mecanică în relaţiile economice a formulei logice a mişcării, Marx îi opune perspectiva istorică şi continuă a mişcării de creştere a forţelor productive, de desfiinţare a relaţiilor sociale şi formare a ideilor .

Fără a folosi termenul ca atare Marx aplică în *Capitalul* o metodă structuralistă, mai ales atunci cînd explică evoluţia omului ca produs al structurilor sociale şi totodată ca agent activ, transformator, creator de noi structuri. Conceptul *devenirii* este specific şi omului şi structurilor sociale şi ideologiilor: „Aceiaşi oameni care stabilesc relaţiile sociale corespunzătoare dezvoltării producţiei lor materiale produc şi principiile, ideile, categoriile corespunzătoare relaţiilor lor sociale. Aceste idei, aceste categorii sînt, prin urmare, tot atît de puţin eterne ca şi relaţiile pe care le exprimă. Ele sînt *produse istorice trecătoare*" [6]. Lucien Sève observa într-o dezbatere cu Maurice Godelier, pe tema *Marxismul şi structuralismul*, că metoda dialectică nu se opreşte la aspectul stabilităţii relative a structurii, ci vede în ea „configurarea tranzitorie a procesului", fiind purtătoarea „contradicţiei motrice interne", ceea ce creează la un moment dat *necesitatea* propriei transformări. Din acest punct de vedere structuralismul este o gîndire metafizică, operînd cu „categorii fixe", aşa cum o dovedesc rezultatele obţinute de Althusser, Lévi-Strauss sau epistemologia bachelardiană. Să observăm că, accentuînd caracterul „inconştient" al oricărei ideologii (L. Althusser), sau a caracterului universal al structurii, comun tuturor subiecţilor (Lévi-Strauss) se ajunge uşor la negarea categoriei de „esenţă umană". Şi poate nu întîmplător în cercetările noii critici franceze structuraliste se vorbeşte de „dezumanizarea" operei, sau de „dezumanizarea" limbajului. Dealtfel critica nu face decît să continue consideraţiile asupra romanului modern, ale lui Alain Robbe-Griellet sau Michel Butor, de pildă. Aceştia arată că în roman nu mai e indispensabilă prezenţa omului, şi că dimpotrivă „obiectele", un „gest", un „cuvînt" îşi pot asuma rolul unui personaj. Se pune în discuţie aşadar nu numai conceptul de roman tradiţional, sau de metodă critică tradiţională explicativă şi analitică, ci însăşi ideea de om raţional, cu o conştiinţă structurată şi creatoare.

---

[5] *Mizeria filozofiei, op. cit.*, p. 127.
[6] *Mizeria filozofiei, op. cit.*, p. 130.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAUL CORNEA

CONCEPTUL DE „CÎMP" ŞI „DECUPAREA OBIECTULUI" ÎN SOCIOLOGIA CONTEMPORANĂ A LITERATURII

Ne propunem să schiţăm în articolul de faţă, sub titlul de ipoteză de lucru, o clasificare a tendinţelor actuale ale Sociologiei literaturii, în măsură să sugereze, în ciuda caracterului ei sumar şi provizoriu, ceea ce e comun şi ceea ce e specific în vasta şi aparent inextricabila diversitate a cercetărilor contemporane. Stabilirea unui cadru de referinţă adecvat obiectului de studiu nu constituie un act de rutină. O spunem, deşi în principiu e superflu, pentru că la noi mulţi sînt alergici la tot ce pare „didactic". Dar didactismul are şi părţi bune : claritatea şi metoda, după cum are, cînd dozajul devine excesiv, şi părţi rele : pedantismul şi refuzul noutăţii ; însă cel puţin intenţional, nimic nu ne obligă să le combinăm pe cele dintîi cu cele din urmă.

Oricum, în cazul de faţă e lesne de văzut că încercarea de a „clasifica" angajează o dezbatere de fond, cu privire la statutul însuşi al Sociologiei literaturii. Căci a ordona o serie, la nivelul articulaţiilor ei interne, înseamnă, în primul rînd, a-i defini limitele, fundînd-o — dacă ne e îngăduită expresia — „instituţional". E vorba, în alte cuvinte, de a formula un „model" de decupare a obiectului — chestiune care nu e niciodată inocentă şi nu „merge de la sine", cum se credea în vremea pozitivismului.

Socotim că o asemenea discuţie e utilă tocmai acum, cînd, la noi şi aiurea, Sociologia literaturii trezeşte un interes considerabil [1], concretizat, între altele, prin înmulţirea cercetărilor empirice, lărgirea continuă a ariei de investigaţie şi — cum e firesc în epoca noastră, teoretizantă —

[1] În afară de culegerea de studii a lui L. Goldmann, îngrijită de I. Pascadi, cu un cuvînt înainte de Miron Constantinescu (Ed. Politică, 1972), de *Sociologia literaturii* de Traian Herseni (Ed. Univers, 1973) şi de traducerea volumului colectiv, sub direcţia lui R. Escarpit, *Le littéraire et le social*, anunţată pe curînd de Ed. Univers, semnalăm numeroasele articole de sociologie a literaturii apărute în vremea din urmă sub semnătura lui Miron Constantinescu, Silvian Iosifescu, Romul Munteanu, Paul Georgescu, Savin Bratu, M. Novicov, Florin Mihăilescu, I. Pascadi, Mircea Constantinescu, Const. Crişan etc. O menţiune specială merită primul număr al excelentei publicaţii pentru străinătate, „Cahiers roumains d'études littéraires", cu contribuţii de Mircea Zaciu, Adrian Marino, Romul Munteanu, Nic. Balotă ş. a. De notat rubrica permanentă de Sociologia literaturii, artei şi culturii din revista „Viitorul social".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 191-199, Bucureşti, 1974

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

printr-o veritabilă inflație de metode, programe și „perspective", uneori de caracter senzațional. E evident că sub influența disciplinelor sociale afine sau, la un moment dat, prioritare, și a solicitărilor terenului, de sens eminamente pragmatic, domeniul căruia îi rezervăm numele de Sociologia literaturii pare a se fărîmița la nesfîrșit, astfel încît între „lucru" și semnul verbal se instalează o distanță, care facilitează toate ambiguitățile. Deși n-a ajuns încă să-și consolideze poziția autonomă, noua știință suportă riscurile unei popularități de ultimă oră. Sociologul german H. Meyer spunea în acest sens că ea a ajuns o „modă", ceea ce are avantajul că emulează vocații și suscită curiozități inteligente, pe lîngă cele de tip jurnalistic, dar prezintă și inconvenientul sporirii confuziilor, neînțelegerilor și simplificărilor abuzive [2].

Clasificarea direcțiilor actuale ale Sociologiei literaturii a mai fost încercată în ultimii ani însă, de obicei, în sinteze expeditive, care urmăreau să ofere unui public larg o informație de ansamblu, fără a-și propune o adecvare nuanțată la obiect. Într-un articol din 1967, Jacques Leenhardt a recurs la metoda descrierii succinte a aportului diferitelor națiuni. Wellek și Warren, în cunoscutul lor manual de *Teorie a literaturii*, au schițat o împărțire a materiei în funcție de trinomul: „autor-operă-public", care suprapune „faptului literar" schema comunicării din teoria informației [3].

Deși utile ca aproximări generale, aceste clasificări apar ca insuficiente de îndată ce nu ne mai mulțumim cu similitudini de suprafață. E astfel vizibil că schema preconizată de Wellek-Warren (preluată apoi de numeroși autori) apropie ceea ce adesea practica separă, și, îndeosebi, are defectul că „procustizează" acele orientări contemporane originale și fecunde, care revendică un indice înalt de interdisciplinaritate (de pildă: concepția lui Escarpit) ori depășesc cadrul rigid al compartimentării trifazice (de pildă, sociologia americanului H. D. Duncan). Pe de altă parte, Leenhardt nu face decît să „însumeze" școlile și tendințele (de pildă pe Goldmann și pe Escarpit, în domeniul francez), fără a se strădui de fapt să le grupeze după afinități de obiect, metodă sau filozofie.

Ca și Leenhardt procedează Graziella Pagliano-Ungari în studiul introductiv al excelentei sale antologii de *Sociologie a literaturii* [4]. Deosebirea e însă că autoarea italiană tinde și în bună măsură reușește să dea o prezentare *exhaustivă* a direcțiilor contemporane, epuizînd bibliografia de specialitate în limbile franceză, engleză, germană, italiană — ceea ce constituie, fără doar și poate, o performanță cu totul remarcabilă. Pe de o parte, numărul impresionant al lucrărilor comentate (între care multe articole de revistă, greu accesibile), pe de alta, viziunea „istorică" a tabloului de ansamblu limitează posibilitatea unei sistematizări acut opționale a materiei, deși se întrevede concepția integratoare și larg „des-

---

[2] Heinrich Meyer, *Grundlagen der Literatursoziologie*, în *Studium generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, Berlin — Heidelberg — New York, 1964.

[3] Jacques Leenhardt, *La sociologie de la littérature : quelques étapes de son histoire*, în „Revue internationale des sciences sociales", 1967, nr. 4; R. Wellek și A Warren, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniș, st. introductiv și note Sorin Alexandrescu, București, 1967, p. 132 ș. urm.

[4] Graziella Pagliano-Ungari, *Sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1972.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

chisă" a Graziellei Pagliano, — care consideră trihotomia : sociologia autorului, a operei, a publicului — drept comodă dar insuficientă şi priveşte cu scepticism separarea între sociologia literaturii, critica sociologică şi istoria socială a literaturii [5].

O interesantă clasificare operatorie a Sociologiei literaturii actuale a propus şi regretatul Lucien Goldmann, într-una din ultimele sale contribuţii, un articol pentru Enciclopedia Universalis [6]. El distingea trei orientări capitale : cea dintîi, ilustrată de R. Escarpit şi de discipolii săi, care-şi axează cercetarea pe problematica receptării ; cea de-a doua, reprezentată de americanul, de origine şi educaţie germană, L. Löwenthal, studiază anumite aspecte parţiale ale textelor, considerate ca simptome ori expresii ale conştiinţei colective ; în fine, cea de-a treia direcţie, sociologia creaţiei, se divide într-o ramură tradiţională, de tip determinist şi analogic (instituind o legătură între conţinutul conştiinţei colective a societăţii globale sau a unui grup privilegiat şi conţinutul operelor literare) şi o ramură de tip dialectic, fundamentată de Lukaćs şi dezvoltată de Goldman însuşi. Nu e nevoie de dovedit că această schemă are mari omisiuni şi că e organizată în scop justificativ : printr-un soi de hegelianism inocent ea instalează sistemul lui Goldman în punctul culminant al evoluţiei Sociologiei literaturii.

O perspectivă ingenioasă asupra Sociologiei literaturii actuale schiţează Robert Escarpit în admirabilul său studiu *Le littéraire et le sociale* [7]. Diviziunea materiei are în vedere cele două unghiuri exploratorii posibile : studiul literaturii în societate şi al societăţii în literatură. Se poate porni de la literatură, uzînd de o metodologie sociologică spre a ajunge la un literar socializat, cum procedează Goldmann sau de la social spre a reveni la social prin interogarea literarului, cum procedează americanii B. Berelson şi J. N. Barnett, sociologi la origine şi interesaţi de creaţie din punct de vedere al relevanţei ei ca document de mentalitate. Personal, Escarpit optează pentru analiza simultană a literarului şi a socialului, prin dialectizarea cercetării pe fiecare din treptele ei, în felul lui Sartre din *Qu'est-ce que la littérature* ? El rămîne sceptic în privinţa posibilităţii de a integra literarul pe baza unui demers pur sociologic, din cauza unei incompatibilităţi de natură : mecanismele sociale pot fi reduse la modele raţionale în timp ce fenomenele literare, indiferent de schema care li se aplică, lasă un rest ireductibil.

Rezultă că în etapa actuală nu poate fi vorba de *o* Sociologie a literaturii, ci de *mai multe*, în funcţie de perspectiva aleasă. Ca „sociologie a cărţii", ca „psiho-sociologie a lecturii" sau „sociologie a operei", în indiferent ce ipostază, studiul trebuie să recurgă la metode suple, să utilizeze

---

[5] „Sociologia literaturii constituie numai una din căile posibile de abordare a literaturii : dar e singura care o face din punct de vedere sociologic. Cu asta vreau să spun că par destul de deplasate distincţiile dintre critica sociologică (care s-ar ocupa mai ales de texte), istoria socială a literaturii (care ar investiga doar capodoperele) şi sociologia literaturii (care s-ar îndeletnici cu studiul publicului şi al influenţei exercitate de literatură" — *ibidem*, p. 10.

[6] Lucien Goldmann, în *Encyclopaedia Universalis*, vol. X, 1971.

[7] *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, sous la direction de Robert Escarpit, Paris, 1970.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

analiza structurală sau dialectică pentru explorarea individualului şi concursul statisticii pentru explorarea multiplului.

Deşi creionată oarecum grăbit şi dintr-un punct de vedere abstract, deoarece Escarpit nu-şi propune să întreprindă o panoramă a curentelor, ci doar să enunţe principiile constituirii acestora, clasificarea sa are meritul că sugerează un model pertinent şi inteligibil de reducere a diverselor tipuri de abordare sociologică a literaturii [8].

Voind în mod explicit să înfăţişeze tabloul general al Sociologiei contemporane a literaturii, canadianul St. Sarkany se orientează judicios spre înlocuirea similitudinilor de suprafaţă prin afinităţi de structură şi identificarea diverselor „grupări" în funcţie de diferenţa specifică. Sarkany deosebeşte patru curente principale. Cel dintîi, prevalent în Statele Unite, ilustrat de L. Löwenthal şi discipolii săi (B. Berelson, G. A. Almond etc.) se ocupă exclusiv de literatura de masă (creată în funcţie de stereotipi), deoarece aceasta, spre deosebire de literatura cu pretenţii artistice, relevă, ca un termometru sensibil, aspiraţiile şi viziunea despre lume a colectivităţii. Reprezentanţii celui de-al doilea „curent", critici ca italianul E. Sanguinetti ori germanul Hans-Magnus Enzensberger şi sociologi ca americanul H. D. Duncan şi francezul P. Bourdieu consideră literatura ca un epifenomen al sistemului economico-politic. O a treia tendinţă, ilustrată de englezul R. Hoggart şi de R. Escarpit pune accentul pe difuzare, pe reacţia publicului, pe studiul sistematic şi experimental al „lecturii". În fine, un ultim grup de cercetători ar practica sociologia literaturii din punctul de vedere al analizei sociale a „creaţiei", încercînd să elucideze fie raporturile de imanenţă dintre operă şi contextul socio-istoric (L. Goldmann), fie relaţia determinativă dintre marile răsturnări istorice şi schimbarea directivelor literare (Erich Köhler), fie valoarea „miturilor" poetice ca modalităţi de a transcende sau denunţa o situaţie obiectivă de impas (Th. W. Adorno) [9].

Latura vulnerabilă a clasificării lui Sarkany e că utilizează criterii diferite. Astfel, cel puţin două din „curentele" descrise mai sus (al doilea şi al patrulea) se constituie în funcţie de „metoda" cercetării, în vreme ce celelalte au în vedere natura „materiei" studiate. Pe de altă parte, sînt omise o serie de tendinţe suficient conturate ca să-şi justifice locul într-un tablou de ansamblu, cum ar fi, de pildă, Sociocritica ori Sociologia istorică a cărţii.

După părerea noastră, în condiţiile actuale, pentru a rămîne în limitele unei cercetări pozitive, care se fundează pe experienţă şi nu pleacă de la o rezolvare prestabilită, problema statutului Sociologiei literaturii şi, implicit, a diviziunii raţionale a domeniului de studiu, se clarifică introducînd conceptul de „cîmp sociologic al literaturii". „Cîmpul" totalizează activităţi de inspiraţie diferită, fără a implica organizarea unei structuri; frontierele sale sînt deschise iar configuraţia lăuntrică e accidentală şi provizorie; înscrierea în perimetrul său reclamă comunitatea unui

---

[8] Vz. şi recenzia noastră despre *Le littéraire et le social*, *in* „Cahiers roumains d'études littéraires", 1973, nr. 1.

[9] Stéphane Sarkany, *Essai sur la sociologie de la littérature*, în „Revue de littérature comparée" 1971, nr. 1, Vz. şi Paul Cornea, *Tendinţe actuale în sociologia literaturii. Pe marginea unui articol de sinteză*, în „Viitorul social", 1972, nr. 1, p. 214—217.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

singur dat fundamental : voinţa de a explora dimensiunea socială a literaturii (prin urmare, rămînînd secundar dacă studiul se referă la „creaţie", „instituţia literară", „receptarea" sau „conţinutul" operelor) [10].

Conceptul de „cîmp sociologic al literaturii" are avantajul că pune ferm în lumină trei strategii plauzibile de abordare a materiei :

a) fie admiţînd existenţa *unei* Sociologii a literaturii, ca ştiinţă globală a „cîmpului",

b) fie a *unei* Sociologii teoretice a literaturii şi a mai multor Sociologii particulare (după modelul raporturilor Socilogiei generale cu Sociologiile de ramură),

c) fie necesitatea *mai multor* Sociologii ale literaturii, înrudite în perspectiva generală a decupării obiectului, dar investigîndu-l pe căi specifice şi, ca atare, bucurîndu-se de o autonomie relativă.

Analiza situaţiei în momentul de faţă demonstrează că o ştiinţă globală a întregului „cîmp" nu s-a conturat şi nici nu pare a avea şansa să se contureze în viitorul apropiat. Pe de altă parte, încercările de a schiţa o teorie de ansamblu a „cîmpului" sînt departe de a se fi soldat cu rezultate concludente. Încît, cel puţin deocamdată, cea de-a treia strategie enunţată mai sus se impune şi cîştigă teren. Practica arată, în orice caz, că pe măsură ce studiul avansează, tăind noi drumuri în întinderea vastă a „cîmpului", separaţia între diversele domenii tinde să se agraveze şi să capete o formă instituţională. La aceasta contribuie şi specializarea cercetătorilor, care—cum e şi firesc pentru un domeniu de frontieră — provin din discipline diferite, fiind astfel inevitabil împinşi să „sociologizeze" o problematică născută din propria lor experienţă profesională. Nu e deloc întîmplător că sociologii se ocupă de sociologia conţinuturilor, istoricii — de sociologia diacronică a faptului literar, psihologii — de sociologia lecturii, filozofii şi teoreticienii — de sociologia creaţiei, criticii şi semioticienii — de socio-critică ş.a.m.d.

Fără a exclude teoretic posibilitatea ca într-o bună zi „cîmpul" sociologic al literaturii să fie asumat de o singură ştiinţă globală, noi sîntem totuşi de părere că procesul de dezvoltare accelerată la care asistăm diferenţiază în mod ireversibil cîteva mari arii de cercetare, ducînd la constituirea a o serie de discipline noi. Unele dintre acestea par a avea sorţi să-şi profesionalizeze demersul şi să-şi autonomizeze existenţa, altele să rămînă cantonate la rolul de simple auxiliare ale ştiinţelor tradiţionale ale literaturii, altele, în fine, nu e sigur dacă vor supravieţui trecerii de la enunţarea programatică la cercetarea aplicativă. E vădit, oricum, că ne aflăm într-o etapă de tranziţie, extrem de mobilă, în care „cîmpul" e asaltat din toate părţile, în funcţie de optici şi metodologii divergente.

Această situaţie nu e desigur foarte confortabilă dar nu are de ce să scandalizeze, nici de ce să determine complexe de inferioritate. Presupunînd că o ştiinţă globală a „cîmpului" ar fi posibilă, se pune întrebarea dacă „modelul" ei ar fi în chip necesar cel al „discursului coerent" şi al

---

[10] Împărtăşim opinia lui Traian Herseni (*Sociologia literaturii. Cîteva puncte de reper*, Bucureşti, 1973, p. 18) că în etapa actuală de dezvoltare a Sociologiei literaturii e recomandabil să evităm orice rigiditate de atitudine, elaborînd „o definiţie cît se poate de *operaţională*, adică elastică sau flexibilă, nelimitativă, larg deschisă spre dezvoltare, modificare, depăşire".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

consensului univoc din ştiinţele naturii ; e oare plauzibil şi operatoriu acest „model" pe teren sociologic şi, în mod special, într-un domeniu de confluenţe, constituit printr-o dialectică inter-disciplinară, care anulează pur şi simplu unicitatea perspectivei ?

Exemplul Sociologiei însăşi e din cele mai instructive. Cu toate extraordinarele progrese înregistrate în ultimele decenii, Sociologia actuală face adesea impresia că e mai mult o sistematizare de teorii decît o teorie sistematică. Reprezentanţii ei de seamă nu se sfiesc s-o recunoască, fără a părea peste măsură de tulburaţi. Raymond Aron, de pildă, scria : „Asupra unui punct şi poate că a unuia singur toţi sociologii sînt de acord : dificultatea de a defini sociologia" [11]. Fr. Braudel sublinia, la rîndu-i, că Sociologia, în înţelesul acelei „ştiinţe globale" pe care voiau s-o creeze la începutul secolului nostru E. Durkheim şi F. Simiand, „nu există încă", deşi ea continuă să tindă spre îndeplinirea acestui obiectiv „chiar dacă nu va reuşi niciodată să-l înfăptuiască "[12].

În ce ne priveşte, pornind de la teoria „cîmpului", socotim că cea mai raţională diviziune a Sociologiei contemporane a literaturii e cea în funcţie de *decuparea obiectului*, cu alte cuvinte, în funcţie de perspectiva pe care o urmărim în studiul literaturii : o considerăm sub prizma „actului de creaţie" sau a „documentului de mentalitate" ? ; ca „instituţie" sau ca „organizarea textuală" ? ; ne interesează „evoluţia istorică a formelor literare" sau „modalitatea receptării" ? Fiecare unghi de abordare delimitează una dintre tendinţele principale ale disciplinei şi corespunde — ceea ce creditează validitatea clasificării — cu procesul specializării profesionale a cercetătorilor. În cadrul „sistemului" global al Sociologiei literaturii (în termeni mai riguroşi — al „cîmpului") se pot distinge astfel cel puţin şase „sub-sisteme" şi anume : *Sociologia creaţiei*, *Sociologia „conţinuturilor" şi a mentalităţii*, *Sociologia instituţiei literare*, *Sociologia istorică şi tipologică a literaturii*, *Psiho-sociologia lecturii*, *Sociocritica*. Iată şi un tablou ilustrativ (fără nici o pretenţie de cuprindere totală) a principalelor tipuri de cercetare :

Sociologia creaţiei literare — Structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann şi al discipolilor săi ; sociologia literaturii ca limbaj simbolic — Hugh Dalziel Duncan ; sociologia literaturii ca analiză a tensiunii dintre conţinut şi formă şi vehicul al dominării de clasă — Th. Adorno ; sociologiile literare de tip „omologic" situate însă în afara orbitei lukaćs-iene : L. Löwenthal, Umberto Eco, Jean Duvignaud, M. Zéraffa, M. Szabolcsi, G. Della Volpe etc. etc.

Sociologia conţinuturilor şi a mentalităţii — Statistica bibliografică a lui R. Estivals ; cercetările cantitative în spiritul istoriei mentalităţilor : Fr. Furet, Geneviève Bollème, R. Mandrou etc. ; analiza de conţinut aplicată mesajelor literare : B. Berelson, J. Kolaja, R. N. Wilson, Karl Erich Rosengreen etc. etc.

Sociologia instituţiei literare — cercetări asupra mecanismului şi funcţionării producţiei şi consumului literar : Robert Escarpit şi colabora-

---

[11] Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Paris, 1962, p. 18

[12] Fr. Braudel, în *Traité de Sociologie*, sous la direction de G. Gurvitch, Paris, 1963, t. II, p. 273.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

torii săi din Institutul de literatură şi tehnici artistice de masă de la Bordeaux (H. Zalamanski, J. Demorgeon etc.); lucrările englezilor R. Hoggart, Raymond Williams, R. Altick etc., ale americanilor W. J. Lord, Malcom Cowley, Judith R. Kramer etc., ale germanilor Walter Nutz, Dietrich Strothmann etc. etc.

Sociologia istorică şi tipologică a literaturii — de obicei convertită într-o istorie socială a curentelor şi formelor literare: Arnold Hauser, Ian Watt, Ervin Köhler, S. Lihaciov etc. etc.

Psiho-sociologia lecturii — psihologia bibliologică a lui N. Rubakin; studiul motivărilor şi al habitudinilor de lectură ca expresie a comunicării — R. Escarpit şi colaboratorii săi de la Bordeaux: Nicolae Robine, D. Escarpit, P. Orecchioni etc.; tipologia publicului cititor şi a clientelei de carte: J. Hassenforder, J. Dumazedier, P. Aubery etc.; psiho-fiziologia lecturii a lui F. Richaudeau; studiile realizate de diverse organisme specializate, ca de ex.: *Buch und Leser in Deutschland*, (Gütersloh, 1965), *Le livre et la lecture en France* (Paris, 1968) etc. etc.

Sociocritica[13] — analiza stilului ca mediere a socialităţii: E. Auerbach; elucidarea textului ca semiologie critică a ideologiei: Claude Duchet, H. Mitterand.

E evident că ramificaţiile (ori, dacă se preferă, subsistemele) puse în lumină în tabloul de mai sus nu sînt de importanţă egală. Unele suscită o mare afluenţă a cercetării şi par a oferi perspective promiţătoare (îndeosebi Sociologia creaţiei — care se bucură de o veche tradiţie — şi Psiho-sociologia lecturii); altele, dimpotrivă, se găsesc într-o fază incipientă şi ar fi greu de prognosticat dacă vor supravieţui ca atare (Sociocritica).

Pe de altă parte, ţinem să prevenim împotriva oricărei veleităţi de absolutizare a compartimentării propuse: între o direcţie şi alta sînt posibile contaminări şi interferenţe; mai mult, inter-disciplinaritatea—cum se vede în lucrările echipei de la Bordeaux, condusă de Escarpit — e reclamată adesea de necesitatea analizei complexe a fenomenelor; acelaşi autor poate lucra în două sau trei sectoare diferite (adoptînd însă, firesţe, de fiecare dată, unghiul de abordare specific domeniului respectiv); schema noastră nu trebuie reificată, ea nu e tabloul lui Mendeleiev, e un cadru flexibil, de valoare operatorie, avînd avantajul că reduce ambiguitatea conceptului de „sociologie a literaturii", întrucît îi „demască" implicaţiile ascunse de natura proteică a raporturilor pe care le întreţinem cu textele.

Şi fiindcă principiul clasificării rezidă în interogaţia pe care o adresăm literaturii (o tratăm ca „artă"?, ca „document"?, ca „instituţie"? etc.) e plauzibil să presupunem că în afara celor şase ramificaţii amintite, altele vor putea apare în viitorul apropiat. Astfel, se conturează de pe acum o „sociologie a codurilor retorico-stilistice" (revendicată, între alţii,

---

[13] E domeniul Sociologiei literaturii ajuns cel mai tîrziu la conştiinţa de sine. Manifestul programatic al noii orientări, care-şi poate revendica un precursor de prestigiu în *Mimesis* de E. Auerbach, aparţine lui Claude Duchet; *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit („Littérature"*, 1971, nr. 1). Sociocritica se situează între structuralismul genetic al lui L. Goldman şi sociologia lecturii, propunîndu-şi o elucidare a „logos-ului social implicit" integrat oricărui text literar. Deci dacă orice operă e, în felul său, o „lectură" a istoriei, sociocritica se vrea o „lectură a acestei lecturi".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Roland Barthes, încă în *Le degré zérò de l'écriture*) şi o „sociologie a comunicării literare", fundată pe teoria informaţiei, aşa cum reiese, de pildă, din ultima carte a lui Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (*Que sais-je?* Paris, 1973).

O ultimă remarcă e că am exclus din prezentarea tendinţelor contemporane Estetica sociologică şi Critica sociologică, la care multă vreme s-a redus, de fapt, „cîmpul" sociologic al literaturii. Motivul este că în *etapa actuală* considerăm că cele două discipline se situează exterior, avîndu-şi determinări proprii, sarcini distincte şi metode de lucru particulare. E adevărat că adesea domeniile interferează şi uneori, pe porţiuni mai mari ori mai restrînse, devine aproape cu neputinţă să operăm disocieri nete. Nu ignorăm nici faptul că termenul de „critică sociologică" serveşte uzual drept denumire generică a întregului „cîmp" sau măcar a unora dintre zonele sale caracteristice. Cu toate astea, credem că e folositor, chiar cu riscul unui exces de conceptualizare, să despărţim Sociologia literaturii de Estetica sociologică şi Critica sociologică [14]. În felul acesta, nu facem decît să luăm act de un proces obiectiv : perspectiva dezvoltării e neîndoielnic a „divorţului", constituirea Sociologiei literaturii se săvîrşeşte în mod vădit prin „distanţarea" de cele două discipline cu care lungă vreme a convieţuit.

O confirmare indirectă a acestei constatări ne-o procură examenul trăsăturilor comune subsistemelor Sociologiei contemporane a literaturii. Punerea în evidenţă a caracteristicilor generale ale „cîmpului" permite, în adevăr, să evaluăm mai limpede deosebirile dintre Sociologia literaturii şi disciplinele conexe.

Un prim aspect, în acelaşi timp, definitoriu şi revelator pentru etapa actuală, îl constituie situarea într-o perspectivă „pozitivă", voinţa de a „ştiinţifiza" demersul exploratoriu, prin înlăturarea „filozofării", purificarea aparatului conceptual de determinările vagi şi abstracte (mediu, Zeitgeist etc.), utilizarea — pe cît e posibil — a metodelor cantitative, supunerea la imperativul verificării. Noua sociologie a literaturii e predominant inductivă, analitică, ataşată de datul concret.

Un al doilea aspect comun (deşi nu caracterizează *toate* tendinţele existente) e că, spre deosebire de cercetările mai vechi, care atribuiau operei statului de „produs", noua Sociologie a literaturii o consideră fie ca „limbaj" (deci înscrisă în orizontul global al comunicării), fie ca „semn" (constituit prin confruntarea „proiectului" creator cu forma instituţionalizată a „scriiturii"), fie ca „apel" (întrucît trecerea de la existenţa ei virtuală la existenţa reală se produce prin receptare).

Să subliniem, în altă ordine de idei, influenţa decisivă pe care o exercită asupra noii Sociologii a literaturii gîndirea marxistă. Chiar şi şcolile care nu-i datorează inspiraţia fundamentală, îi împrumută o bună

---

[14] Asupra deosebirii dintre Critica sociologică şi Sociologia literaturii : Ion Vasile Şerban, *Critica sociologică*, în *Analiză şi interpretare*, Bucureşti, 1972. Reluînd o distincţie oarecum specioasă a lui Petre Andrei, autorul consideră că Sociologia literaturii se ocupă de valori pozitive dar şi negative, în creme ce Critica „valorifică" operînd astfel numai asupra valorilor pozitive ; cea dintîi e interesantă de funcţia valorii, cea de-a doua de modalitatea încarnării („edificiul formal în care se realizează esenţa").

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

parte a utilajului conceptual ori a metodelor de lucru. În acest sens, e edificator exemplul unui Hans Norbert Fügen, care condamnă explicit „confuzia dintre analiza marxistă şi sociologia literaturii" ori al lui A. Silbermann, autorul unei „Sociologii a muzicii", situată într-o perspectivă manifest empiristă şi anti-ideologică ori, în fine, al unora dintre practicienii americani ai sociologiei conţinuturilor : în pofida reticenţelor sau a recriminărilor (uneori proferate în mod agresiv), toţi aceştia uzează de multe din schemele majore şi de principiile operaţionale caracteristice materialismului dialectic. Pierre Orecchioni recunoştea în acest sens că în materie de sociologie istorică a faptelor literare, „marxismul joacă rolul de metodă şi nu de doctrină"[15]. Un alt observator bine informat al situaţiei actuale scria cu îndreptăţire într-o sinteză recentă : „Istoria ne-a adus într-un stadiu în care marxismul ne încrucişează pretutindeni drumul, ca un „contemporan capital". Şi tot el adăuga, explicîndu-se : „Faptul că gîndirea marxistă a fecundat ştiinţele umane, a ridicat probleme, a propus metode şi concepte pe care nici un specialist şi nici un om de litere serios nu le pot eluda, mi se pare evidenţa însăşi. Acest adevăr e cu siguranţă admis în Europa şi Asia, dar tinde să fie acceptat, din ce în ce mai mult, şi într-o serie de ţări din America şi Africa" [16].

În fine, să observăm încă preocuparea de eficacitate, adînc înrădăcinată în viziunea contemporană a Sociologiei literaturii. Reprezentanţii principalelor ei tendinţe (Goldmann, Escarpit, Hoggart etc.) o privesc ca pe o ştiinţă de caracter militant, care denunţă alienarea omului contemporan şi supune criticii formele actuale ale comunicării („opium"-ul culturii de masă, ruptura între autor şi public, manipularea consumului etc.) spre a influenţa în direcţia îndreptării lucrărilor. Ea vrea să desacralizeze literatura, restituindu-i valoarea unei practici comunitare, ceea ce implică elaborarea unei politici raţionale a cărţii, smulgerea autorilor din servitutea faţă de legile pieţii, şi a cititorilor din pasivitatea la care-i condamnă actuala comunicare literară de „sens unic", fără ceea ce se numeşte „feed-back" [17]. Bineînţeles, problemele se pun într-un fel în societăţile bazate pe dominaţia de clasă, unde sistemul interzice posibilitatea unei transformări radicale şi altfel în societăţile socialiste, unde statul însuşi se străduieşte prin planificare, masificarea producţiei editoriale şi integrarea socială a scriitorilor să pună literatura în serviciul public. Dar preocuparea de a lega teoria de practică, de a valorifica cercetarea în acţiune e comună.

---

[15] *Le littéraire et le social, op. cit.*, p 45.

[16] St Sarkany, *La portée sociale de la littérature. Panorama critique des courants sociologiques dans les études littéraires* (mss,).

[17] Despre comunicarea în „sens unic" : R Escarpit, *Lecture passive et lecture active*, în „Buletin des Bibliothéques de France", 1969, nr. 9—10.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MIOARA APOLZAN

PROBLEMA GENERAȚIILOR LITERARE DIN PUNCT DE VEDERE SOCIOLOGIC

I. DELIMITĂRI

GENERAȚII BIOLOGICE, SOCIALE ȘI DE CREAȚIE — În cea mai simplă definiție, generația este grupul de oameni care s-a născut la date foarte apropiate și care, traversînd aceleași evenimente istorice, sociale etc., alcătuiesc o unitate distinctă în procesul evoluției. Comunitatea de vîrstă și a evenimentelor trăite constituie constantele oricărei definiții, în absența lor noțiunea de generație s-ar dizolva. Lucrurile se complică însă în momentul în care se nuanțează ideea, încercîndu-se definirea în funcție de un element pivot care să facă vizibilă distanța valorică între grupurile succesive de oameni. După cum acest element pivot este considerat a fi vîrsta biologică, viața socială productivă sau unitatea artistică de creație, se vorbește de generații biologice, sociale și de creație.

În mod obișnuit, generația biologică este înțeleasă ca un „șir de oameni cuprins în intervalul de cînd cineva se naște pînă în clipa cînd ajunge să se reproducă, adică într-un timp de vreo treizeci de ani"[1]. Limitîndu-ne la această definiție, diferența între generații ar fi imposibilă. În fiecare an se nasc alți oameni și totuși nu în fiecare an distanța între tată și fiu ne dă sentimentul unei noi generații. Unde plasăm momentul de ruptură, în funcție de cine sau de ce împărțim fluxul vital al umanității în etape distincte unele de altele, încît la un moment dat oameni de vîrste apropiate se simt la distanțe imense — sînt întrebări la care generația biologică nu poate răspunde.

Vîrsta biologică comună nu poate constitui prin ea însăși elementul de coagulare în interiorul unei generații, nu creează o nouă valoare, limită. Antinomia tată-fiu devine moment al afirmării cînd intervine dominanta socială, înțeleasă ca eveniment ce produce o mutație valorică în viața colectivității.

---

[1] T. Vianu, *Generație și creație*, București, Ed. Univ. Alcalay, „B.P.T.", nr. 1441—1442, 1936, p. 5.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 201—216, București, 1974

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Sociologii care au definit generația socială (Otokar Lorenz — *Sistemul generațiilor*, Giuseppe Ferrari — *Teoria dei periodi politici*, Fr. Mentré — *Generații sociale* [2] și-au fundamentat teoria pornind tot de la generația biologică, amplificată prin explicarea mecanismului psihologic al generației sociale, redusă în esența ei la generația familială.

În stabilirea concretă a generațiilor, Fr. Mentré propune o periodizare pe secole [3]. Vîrsta medie a unei vieți sociale productive e de 33 de ani. Individul social se încadrează într-o generație *familială*, adică are experiența socială a înaintașilor săi, dar în același timp o pregătește pe cea a urmașilor. Secolul devine astfel durata a trei generații sociale.

Admițînd în planul teoretic secolul ca unitate a trei generații, aplicîndu-l evoluției, el nu va mai coincide cu mersul firesc al evenimentelor, istoria nefiind o sumă de secole.

De pe pozițiile vîrstei sau ale mecanismului psihologic care naște antinomia tată-fiu, definiția nu este completă. Indivizii sociali, încadrați în generații familiale, nu alcătuiesc un tot, o generație, decît în momentul în care se poate vorbi de o conștiință comună, de reacții asemănătoare în fața evenimentelor. Conflictul vîrstnici-tineri nu reprezintă în fiecare caz conflictul dintre generații, decît în măsura în care considerăm generația doar ca o opoziție dintre vîrste. Dar generațiile sînt opoziții de valori, în primul rînd, iar opoziția de vîrstă este condiția necesară, dar nu și suficientă în definirea lor.

Părăsind domeniul propriu-zis al vieții sociale și aducînd discuția despre generații în creația artistică, în special în literatură, definițiile anterioare nu sînt suficiente. În 1936, an în care Thibaudet realiza prin ideea de generație o nouă arhitectură a literaturii franceze, Tudor Vianu scria o carte : *Generație și creație*, în care, de pe poziții asemănătoare cu ale criticului francez, propunea o nouă înțelegere a generației : „Oameni de toate vîrstele se pot simți solidari în comunitatea acelorași idealuri și acelorași teme inedite. Sub discrepanța generațiilor cronologice, se pot reface unele generații de creație, adică solidarități între oameni care, trăind în aceeași vreme, oricare ar fi vîrsta lor, nutresc aceleași aspirații și colaborează la aceeași operă... Este un efect al libertății civilizației facultatea de a trăi timpul tău în problema lui esențială și de a ajuta la rezolvarea ei, independent de momentul în care te-ai născut și acela în care ai pus alți oameni pe lume... Evident, în majoritatea cazurilor, oamenii unei generații de creație se găsesc înlănțuiți în unitatea acelorași generații biologice. Dar acestea din urmă n-au niciodată în lumea noastră un sens exclusiv și limitativ [4].

Din punctul de vedere al generației de creație, cea biologică sau cea socială sînt virtuale. Acestea nu devin, în artă, literatură, cu adevărat generații de creație decît în momentul în care comunitatea de vîrstă și conflictul psihologic tineri-vîrstnici trec din starea de latență la act, adică în momentul în care creatorii unui timp, traversînd aceleași evenimente sociale, istorice, alcătuiesc un tot, o unitate, care prin raportarea atît

---

[2] Apud A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, E.L.U., 1966, p. 194.
[3] *Ibidem*, p. 194.
[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 6—7.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la înaintași, cît și la urmași, păstrează o notă distinctivă. Opoziția tineri-vîrstnici nu apare în cadrul generației de creație atît ca un conflict psihologic, ci mai ales ca antinomie artistică. Legînd valoarea artistică de originalitate, de noutate, creația este înțeleasă ca o delimitare de înaintași.

Sintetizînd, se poate stabili următoarea relație : generația biologică este condiția necesară, dar nu și suficientă, în constituirea unei generații sociale ; față de cea socială, generația de creație este momentul valoric : în același context social, în aceeași generație socială, creatorii sintetizează pentru posteritate spiritul epocii lor. Privite din punctul de vedere al generației de creație, generația biologică și cea socială nu sînt noțiuni decsebite și contradictorii, ci momente necesare în definirea acesteia.

SOCIOLOGIA CONTEMPORANĂ A GENERAȚIEI DE CREAȚIE

Generația de creație este o cucerire a sociologiei contemporane. Prin Thibaudet, ea intra în circuitul mai larg al criticii și al istoriei literare, ca nou mod de a concepe evoluția unei literaturi. Criticul francez a văzut în succesiunea generațiilor „avantajul de a urmări mai îndeaproape mersul naturii, de a coincide mai fidel cu schimbarea imprevizibilă și cu durata vie, de a adapta mai bine realitatea și produsul unei activități umane la dimensiunile obișnuite ale vieții umane [5]".

Păstrîndu-se mai stringent în cadrul sociologiei literaturii, Henry Péyre [6] amplifica una din ideile de la care pornise Thibaudet : în fiecare literatură datele de naștere ale scriitorilor se grupează în „plutoane", în cîteva zone cronologice, care sînt generațiile. Urmărirea cronologică a anilor de naștere ai scriitorilor îl duce pe H. Péyre la stabilirea unor concluzii extrem de interesante, aplicabile mai ales în spațiul literaturii franceze. Între acestea, faptul că grupele de scriitori se succed la intervale regulate, într-un ritm alternat al generațiilor (A—B—A'—B'...).

Prin școala sociologică contemporană din Franța, reprezentată într-una din direcțiile sale de Robert Escarpit, se accentuează studiile statistice de sociologie. Teoria generațiilor este la Escarpit o sinteză a cercetărilor în acest domeniu, propunîndu-se și folosirea termenului de „echipă" în locul generației. Echipa ar fi „grupul de scriitori de toate vîrstele (mai ales de o vîrstă dominantă), care cu ocazia unor evenimente ia cuvîntul, ocupă scena literară și, conștient sau nu, blochează accesul pentru un timp oarecare, interzicînd noilor vocații să se realizeze" [7].

În literatura română, generația de creație a intrat în atenția criticii nu atît ca o nouă modalitate de concepere a istoriei literare sau ca o demonstrație de sociologie statistică, ci mai ales în perspectiva teoriei culturii. Observațiile lui Vianu din *Generație și creație* dovedesc o intuire precisă a faptului social și cultural, care-i dau dreptul de a fi considerat un moment al sociologiei românești.

Pentru M. Ralea, generația de creație este „societatea fără legi vizibile a oamenilor de aceeași vîrstă. Un secol înseamnă atîtea achiziții ale

---

[5] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 199.
[6] H. Péyre, *Les générations littéraires*, 1958.
[7] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, 1958, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cugetului cîte generaţii a avut. Progresul se măsoară după destinul acestor oameni născuţi aproape în aceleaşi timp. Şi aceştia au programul, acţiunea şi răspunderea lor. Cum gusturile, criteriile, autorii preferaţi, atitudinile sînt cam aceleaşi, în afară de ceea ce aduce specific, ca experienţă ori structură mentală fiecare, există o avere în indivizie care e a tuturor. Şi cei ce vin din urmă au dreptul să ceară verificarea gestiunii"[8].

GENERAŢII VIZIBILE ŞI MAI PUŢIN VIZIBILE — Una din obiecţiile aduse generaţiilor de creaţie a fost aceea a greutăţii delimitării lor, a caracterului foarte puţin vizibil al unora din ele. Necesitatea unei distanţări de istoria apropiată le dezavantajează mai ales pe cele contemporane, dar acelaşi lucru se întîmplă cu orice istorie contemporană, indiferent de perspectiva din care a fost ea concepută. Totuşi se poate vorbi de generaţii vizibile şi mai puţin vizibile în istoria unei literaturi. Atunci cînd în a doua jumătate a sec. al XIX-lea a fost pusă problema generaţiilor, prima despre care s-a vorbit ca atare a fost romantismul. Amploarea conflictului între clasici-romantici a precizat în termeni categorici distanţa între generaţii.

Mai frecvente sînt însă cazurile cînd generaţiile sînt mai greu de detectat, nu numai pentru contemporani, dar şi pentru istoricii literari. Perspectiva istoriei, raportarea scriitorilor la momentul pe care l-au trăit, dezvăluie unitatea lor, similitudini de concepţie culturală, socială, de creaţie artistică. Chiar în acele cazuri de adversităţi declarate, dincolo de ele se recunoaşte modul asemănător în care scriitorii au răspuns timpului lor. Exemplul cel mai concludent este cazul lui Gherea şi Macedonski, fundamental deosebiţi în modul de a concepe literatura, dar cu o atitudine asemănătoare în reacţia faţă de generaţia lui Maiorescu.

În definirea şi delimitarea generaţiilor, Thibaudet, Péyre sau Escarpit acordă întîietate marilor evenimente din viaţa unei colectivităţi : războaie, schimbări de domni. Pornind de aici, putem afirma că generaţiile vizibile apar în epoci istorice marcate de mari evenimente sociale (Şcoala Ardeleană, generaţia paşoptistă etc.), în timp ce acelea mai puţin vizibile sînt produsul unor epoci mai tulburi, de prefaceri interioare (generaţia 1830—1900 etc.).

GENERAŢIE, CURENT, EPOCĂ — Foarte des curentul literar este confundat cu generaţia. Acest lucru se datoreşte mai ales caracterului unitar al primei generaţii afirmate de pe poziţiile unei platforme estetice unitare, romantismul. Amploarea seismelor provocate în mişcarea romantică la toate nivelurile vieţii spirituale a fost atît de profundă încît coincidenţa între generaţie şi curent a fost deplină.

În general, curentul literar are un cadru restrictiv, se defineşte printr-un program estetic, se concretizează prin anumite opţiuni de gust şi temperament. O generaţie poate îngloba mai multe formule estetice, se situează deasupra curentelor, pornind de la premiza că istoria, evenimentele unui timp creează o problematică comună la majoritatea celor născuţi la date foarte apropiate, indiferent de opţiunea lor artistică. În literatura

[8] M. Ralea, *op. cit.*, vol. III, p. 276.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

română, generația „Junimii" (scriitorii născuți în jurul anului 1840) este unitară în ansamblu, dar divergentă în curentele literare ce o străbat. Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici ilustrează fiecare în parte o altă formulă estetică.

Ca modalitate de fragmentare a fluxului intern al istoriei, generația este asociată și cu epoca. În literatura noastră, unde ritmul succesiunii generațiilor este accidentat, o generație nu este și limita unei epoci. Marcată de mari evenimente sociale și politice în viața unei colectivități, epoca reprezintă un ansamblu de mai multe generații, a căror unitate este dată de sensul istoriei și al politicii dintre cele două date limită ce o definesc (România interbelică; România după revoluția socialistă). În interiorul acestei condiționări largi, generațiile sînt unități valorice.

GENERAȚIE ȘI MODĂ — Chiar dacă în cadrul unei generații acționează imitarea conștientă sau subconștientă a unor atitudini sau modele de creație, generația nu este o modă. Diferența între generație și modă apare în felul în care participă la mersul istoriei. Generația FACE istoria, creează o nouă valoare, în timp ce moda e posterioară acestui moment creator, intervine abia în momentul cînd această valoare este recunoscută, REALIZATĂ. Moda nu poate da naștere unei generații, îi lipsește momentul creator caracteristic definirii generației, dar transportă și uniformizează aspectele sale exterioare.

LIMITELE GENERAȚIILOR — Obiecțiile aduse ideii de generație sînt atît de ordin metodologic, cît și în ceea ce privește ideea de valoare în interiorul generației.

Limitele generației ca mod de prezentare a evoluției unei literaturi vin în primul rînd din dificultatea oricărei periodizări : orice încercare de rupere și regrupare a fluxului artistic stă sub semnul arbitrarului. Dar nici o istorie a literaturii nu este ferită de excepții, încadrări rigide. Creația artistică în aspirația ei spre originalitate nu suportă, în general, încadrarea într-o schemă, totuși delimitarea de înaintași, dar și de contemporani este necesară, timpul fiind cel care așază valorile la locul lor firesc. Noutatea construirii unei istorii a literaturii ca succesiune de generații este dată în primul rînd de urmărirea mai directă, mai vie, a înlocuirii sistemelor de valori. Istoriile literare tradiționale sînt mai ales istorii ale operelor. Acestea sînt încadrate în curente, curentele în epoci, epoca devine o parte din întregul literaturii. Scriitorul apare în mai mică măsură în corelație cu datele esențiale ale epocii, cu un spirit comun ce se manifestă dincolo de particularitățile de creație. Admițînd dificultatea delimitării categorice între generații (interferențele numeroase sînt caracteristice unității suple care este generația de creație) remarcăm însă frumusețea arhitectonică a evoluției unei culturi sau literaturi, urmărită în înălțimea sa succesivă, în înnoirea continuă a sistemelor de valori.

O altă obiecție adusă istoriei literare axată pe ideea de generație este cazul scriitorilor care traversează prin existența biologică mai multe generații : aparține el în acest caz generației în care s-a format sau poate fi încadrat și în celelalte ? De cele mai multe ori, creatorul este prizonierul primei generații în care a luptat pentru afirmarea sa, a generației în care a participat la crearea acelei noi valori care să rezolve în primul caz opoziția

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vîrstnici-tineri. Influența acestui moment este atît de profundă, încît contemporaneitatea cu generațiile viitoare are sensul unei alăturări, și nu al contopirii cu problematica acestora. I.H. Rădulescu față în față cu Bălcescu în revoluția de la 1848 atestă distanța între cele două generații.

Recunoscînd importanța generațiilor ca mod de prezentare a istoriei literare, Vianu releva în același timp absența ideii de valoare în cadrul unei generații, caracterul limitativ al acesteia. Încadrîndu-se în generația sa, creatorul devine prizonierul momentului istoric respectiv, dar adevăratele valori rămîn în afara timpului lor, deci în afara generației. Participarea la istoria pe care o trăiești este un dat obiectiv, așa încît „cine aderă la generația sa, cine își unește sforțările cu ale tuturor contemporanilor pentru rezolvarea unora dintre problemele timpului, îndeplinește o înaltă și o mare parte din datoria sa umană, deși nu cea mai înaltă și nici întreaga datorie de care și-o poate recunoaște un om"[9].

SUCCESIUNEA POSIBILĂ A GENERAȚIILOR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ — Ideea de generație a circulat în critica românească nu atît ca mod de a concepe istoria literaturii, nu în sensul sociologiei statistice, ci s-a menținut în sfera unor opinii și intuiții teoretice. Vianu, Ralea sau Călinescu, interesați de perspectiva condiționării creatorului de timpul istoric, nu sînt atrași să urmărească acest lucru la nivelul literaturii române. Mai sceptic decît Ralea și Vianu (care propune succesiunea generațiilor drept punct de plecare al oricărei istoriografii), Călinescu este totuși primul care utilizează ideea de generație în construirea istoriei sale. El nu folosește propriu-zis termenul de „generație", dar, neputînd face abstracție de unitatea unor scriitori născuți la date foarte apropiate, îi grupează în „momente" : „Junimea" — momentul 1870 ; „Literatorul". Poezia socială și decadentă. Romanul ciclic — momentul 1880 ; „Arta cu tendință. *Epigonii* lui Eminescu. Refractarii, socialiștii" — momentul 1881 etc. „Momentele" lui Călinescu nu se confundă cu generațiile propriu-zise, care sînt unități mai mari ale acestora și cu semnificații mai largi.

Termenul de generație poate fi întîlnit în mod accidental în toate istoriile literare românești, mai ales în sensul aparținerii biografice a scriitorilor la un timp comun. De cele mai multe ori, capitolele introductive situează literatura unei epoci în corelație cu realitățile sociale ale acelui timp, dar alteori, cînd o generație este mai precis conturată, istoricii literari o numesc ca atare : Școala Ardeleană, generația pașoptistă. Concepînd istoria literară ca o deschidere spre interdisciplinaritate — sociologie istorică, istorie literară tradițională, stilistică, estetică —, Paul Cornea este primul care utilizează funcțional ideea de generație. În studiul *Originilor romantismului românesc* propune o viziune profundă, mai exactă, a romantismului românesc, ale cărui unități de creație sînt definite prin succesiuni de generații.

Punctul de plecare al lucrării de față a fost intenția de a vedea în ce măsură în literatura română modernă, într-un timp istoric scurt, de aproximativ două secole, se poate vorbi de generații și de succesiunea lor. Ne situăm în perimetrul cercetărilor de sociologie statistică ale lui H.

[9] T. Vianu, *op. cit.*, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Péyre și R. Escarpit, propunîndu-ne nu atît o examinare amănunțită a cauzelor multiple care țes legătura între o societate și literatura ei, cît mai ales să precizăm generațiile, succesiunea lor ca sisteme de valori.

Considerăm generația ca o unitate de creație determinată de comunitatea de vîrstă și evenimente sociale traversate în același timp, o unitate care prin constituirea ei creează o nouă valoare estetică. Vorbim de o nouă generație atunci cînd avem sentimentul că s-a schimbat ceva, că se scrie altfel. Din acest punct de vedere, definiția amintită, pe care o dă Escarpit, ni se pare cea mai bună.

Două sînt în perspectivele ei momentele esențiale în definirea generației: „ocuparea scenei literare", afirmarea unității de generație, și „vîrsta dominantă". Fiecare din ele poate deveni criteriu al alcătuirii unei statistici (anul nașterii sau anul afirmării), dar în cazul generației de creație nu se pot separa. Anul nașterii nu reprezintă în sine valoarea de constituire a generației, decît în momentul în care este raportat la afirmarea acesteia. Obiecția combinării unui criteriu de istorie literară (momentul afirmării) cu altul de sociologie (urmărirea anului de naștere) nu se justifică atunci cînd este vorba de generația de creație, despre a cărei existență se poate vorbi abia în momentul afirmării ei.

Pe baza acestor considerații am întocmit o listă cuprinzînd cca. 900 de scriitori, ordonați cronologic după datele lor de naștere.

Pentru perioada de început a literaturii moderne, i-am inclus și pe acei oameni de cultură cu un rol în instituționalizarea ei și cu foarte modeste încercări literare. Punctul de început, ca generație, a fost Școala Ardeleană, reprezentanții ei avînd pentru prima oară sentimentul unei platforme comune de idei. În ceea ce privește sec. al XIX-la și al XX-lea, am insistat asupra scriitorilor intrați pe merit în istoriile literare, fără a omite mai modești oameni de cultură, ce nu au rămas în istoria valorică a literaturii, dar care în momentul vieții s-au situat în atmosfera culturală a generației lor (ne referim și la mărunții junimiști care completează tabloul grupării — V. Bumbă, Gregoriade-Bonachi, N. Mandrea). Pentru etapa contemporană, am acordat credit generații lor în curs, urmînd ca istoria să decidă limitele lor exacte. Lista de scriitori a fost lărgită în măsura oferită de lucrările de istorie literară, pentru a crea acestei statistici o arie de investigații cît mai largă și, pe cît posibil, obiectivă.

După alcătuirea în acest fel a listei de scriitori, am încadrat datele într-un grafic: pe orizontală am notat în ordine cronologică anii de naștere, iar pe verticală, numărul de scriitori născuți într-un an. Unind toate punctele, am obținut curba evoluției cronologice a datelor de naștere ale scriitorilor români.

Primul fapt constatat a fost, firește, ascensiunea curbei spre sfîrșitul sec. al XIX-lea și pe parcursul întregului secol al XX-lea, condiție obligatorie de altfel într-o literatură în plină dezvoltare. În al doilea rînd, era evidentă existența unor ani cînd se năștea mai mulți scriitori și a unora cînd numărul acestora scădea, ajungînd la limită uneori. Existența acestor „maxime" și „minime" conduce spre ideea unor perioade mai fertile, rămînînd de verificat dacă aceste momente „maxime" sînt reprezentative pentru istoria literaturii sau sînt simple accidente ale hazardului. Urmărind graficul, am notat următoarele „maxime": 1812, 1819, 1828, 1834, 1840, 1858, 1875, 1881, 1893, 1894, 1895, 1902, 1907, 1910, 1916, 1924, 1934.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Revenind la studierea listei de scriitori, exemplificăm la întîmplare: în 1834, s-a născut Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu, I. M. Bujoreanu, Al. Odobescu, scriitori care prin poezia „intimitistă" sau preocupările savante (Odobescu) fac tranziția între generația „Daciei literare" și cea junimistă; în 1840 s-au născut șase junimiști: Titu Maiorescu, Leon Negruzzi, Vîrnav Liteanu, Samson Bodnărescu, V. Burlă, Gr. Ventura; în 1858 s-au născut scriitori reprezentativi pentru literatura de sfîrșit de veac, dominată de observația tipologică și morală: Vlahuță, Delavrancea, D. Zamfirescu, Andrei Bîrseanu, D. Teleor. Limitîndu-se aici exemplificarea, nu este greu să remarcăm că, fără a defini propriu-zis generația, scriitorii născuți în acești ani de vîrf reprezintă momente în evoluția literaturii. Rolul „maximelor" în constituirea generației nu trebuie absolutizat, în sensul că rectificările istoriei literare pot să modifice cifra, răsturnînd eventual raportul numeric. Dar, cu oscilații mici în jurul acestor „maxime", ne aflăm în apropierea „vîrstei dominante" de care vorbea Escarpit, „pivotul biologic al generației".

În opoziție cu „maximele", „minimele" marchează absența creației în anumiți ani, fără a putea fi considerate totuși drept limită între generații. Ținînd cont de vîrsta dominantă, cît și de momentul „ocupării scenei literare", credem că în literatura română se poate vorbi de următoarele generații:

1. *Generația 1790* [10]

— Scriitori născuți în jurul anului 1760

— Reprezentanții principali [11]: I. Molnar Piuariu (1749), Samuil Micu (1754), Gh. Șincai (1754), I. Budai-Deleanu (1760), P. Maior (1761), Paul Iorgovici (1764), Radu Tempea (1768), C. Diaconovici Loga (1770).

Prima generație din istoria literaturii române moderne, Școala Ardeleană este în același timp unitară în ideile social-politice, culturale, încît caracterul său de echipă este evident. Manifestul său este celebrul *Supplex libellus valachorum* (1791).

2. *Generația 1830*

— scriitori născuți în jurul anului 1800

— reprezentanți principali: C. Conachi (1778), Gh. Lazăr (1779), Eufrosim Poteca (1785), Gh. Asachi (1788), Gr. Pleșoianu (1789), Iancu Văcărescu (1791), V. Pogor (1792), B. P. Mumuleanu (1794), V. Fabian Bob (1795), Ionică Tăutu (1795), A. Pann (1796), C. Facca (1800), D. Bojîncă (1802), I. H. Rădulescu (1802), S. Marcovici (1802), O. Scavinski (1805).

Scriitori născuți între aceste limite nu au sentimentul unității de generație, epoca pe care o traversează fiind ea însăși tulbure. Caracterul tranzitoriu al vieții social-politice imprimă și literaturii oscilații de gust,

---

[10] Regretăm că din cauza lipsei de spațiu nu putem adăuga lista de scriitori, precum și graficul cronologic al anilor de naștere. În aceste condiții, am recurs la enumerarea principalilor reprezentanți ai fiecărei generații, acela de care într-un fel sau altul nu se poate face abstracție. Pentru epoca contemporană (după 1944) am fixat doar anul „pivot", urmînd ca viitorul să definească mai precis limitele și caracteristicile acestor generații.

[11] În paranteze este dat anul de naștere.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

confuzii de idei estetice. Unitatea reprezentanților generației vine din situația lor de pionieriat în cultura română. În ampla activitate legată de apariția primelor periodice românești, de constituire a societăților culturale, de organizare a învățămîntului, se poate vorbi de generația instituționalizării culturii (Asachi, Rădulescu).

3. *Generația 1840*

— scriitori născuți în jurul anului 1815

— reprezentanți principali: S. Bărnuțiu (1807), C. Negruzzi (1808), V. Cîrlova (1809), Gr. Alexandrescu (1810), Ioan Maiorescu (1811), I. Voinescu II (1811), C. Negri (1812), G. Barițiu (1812), C. Bolliac (1813), A. Mureșanu (1816), C. A. Rosetti (1816), I. Ghica (1816), M. Kogălniceanu (1817), N. Bălcescu (1819), A. Russo (1819), V. Alecsandri (1819), D. Bolintineanu (1825), I. Catina (1828).

Nu o reacție de negare desparte generația de la 1840 de cea a lui Asachi și Rădulescu. În jurul lui 1840, la apariția „Daciei literare", sesizăm ascensiunea forțelor tinere ce se cristaliza în jurul lui Kogălniceanu și Bălcescu. Marele moment va fi revoluția de la 1848. Niciodată o altă generație nu va mai realiza o tensiune umană, națională, pînă la acel punct în care idealurile sociale, naționale și literare să se transforme într-o trăire existențială. Majoritatea scriitorilor acestei generații au luptat pe baricade, literatura lor fiind o armă în slujba revoluției. După înfrîngere se creează în toate trei țările române un singur destin al cărturarului militant, exilul. Acesta este ultimul mare moment de coeziune al unei generații exemplare în dăruirea patriotică.

4. *Generația 1860*

— scriitori născuți în jurul anului 1830

— reprezentanții principali: D. Dăscălescu (1827), G. Baronzi (1828), C. Carp (1828), A. Naum (1829); G. Crețianu (1829), Ioan Sîrbu (1830), Pantazi Ghica (1851), Radu Ionescu (1833), Al. Sihleanu (1834), Al. Depărățianu (1834), I. M. Bujoreanu (1834), Al. Odobescu (1834), V. A. Urechia (1834), V. Nicoleanu (1835), I. C. Fundescu (1836), B.P. Hasdeu (1834).

Ca generație, scriitorii născuți în jurul lui 1830 au un destin ingrat. Atît ideologia social-politică, cît și literatura propriu-zisă sînt dominate de modelele mari ale generației anterioare. Ruptura între generații, care este în acest caz revoluția de la 1848, schimbă destinul acestor oameni, fără însă a anula valoarea idealurilor pentru care luptaseră înaintașii lor. Evenimentul social, patriotic, național, pe care-l traversează este Unirea Principatelor, dar și în acest caz contribuția lor nu e esențială, ci stă tot în umbra unor personalități de talia lui Kogălniceanu sau Alecsandri.

Poezia se interiorizează, propriile dureri, amoruri, dezamăgiri fac trecerea de la romantismul militant la cel sentimental. Multe din volumele lor se intitulează asemănător, exprimînd tendința de schimbare a modului de a concepe poezia: *Melodii intime*, 1855 — G. Crețianu; *Armonii intime*, 1857 — Al. Sihleanu; *Cînturi intime*, 1854 — Radu Ionescu. Nota „intimistă" a acestei poezii face posibilă evoluția de mai tîrziu a unei literaturi ce va culmina cu Eminescu.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Caracterul de articulație între generația de la 1840 (comunitatea idealurilor naționale) și cea a „Junimii" (literatura își pierde caracterul militant) este vizibil mai ales în cazul celor doi mari scriitori, Odobescu și Hașdeu. Încercînd să-și descopere un teren propriu, poezia descoperă în același timp critica și filozofia. Un început se face prin *Principiile critice* ale lui Radu Ionescu, primul român care ia contact cu ideile estetice ale lui Hegel.

5. *Generația 1870*

— scriitori născuți în jurul anului 1840

— reprezentanți principali: I. Creangă (1837), Th. Rosetti (1837), Aron Densușianu (1837), M. Zamfirescu (1838), Th. Șerbănescu (1839), T. Maiorescu (1840), Leon Negruzzi (1840), S. Bodnărescu (1840), Iacob Negruzzi (1843), Gr. H. Grandea (1843), D. Petrino (1843), N. Scurtescu (1844), A. Beldiceanu (1845), A. D. Xenopol (1847), C. Hogaș (1847), I. Slavici (1848), Veronica Micle (1850), M. Eminescu (1850), I. L. Caragiale (1853), R. Rosetti (1853).

Scriitorii născuți în jurul lui 1840 alcătuiesc prima generație care se definește prin reacția de negare a literaturii înaintașilor. Dacă urmările revoluției de la 1848 acționau asupra generației lui Odobescu nu atît în alterarea idealurilor revoluționare, cît în schimbarea sensibilității romantice, aceste urmări marchează scriitorii născuți în jurul lui 1840. Revoluția este prea departe de ei, nu se mai înglobează în nici un fel propriei vieți; cresc nu în atmosfera de unitate spirituală și tensiune revoluționară, ci în dezamăgirea și regretele înfrîngerii. Ei vor fi anti-revoluționari, antipașoptiști, vor nega influența franceză, pe care o socotesc a fi vinovată de importul de „forme".

Scriind în 1869 „o cercetare critică asupra poeziei române de la 1869", Maiorescu semna manifestul de constituire a generației. E o generație ambițioasă, ce vrea să reia totul de la început.

S-ar putea delimita două momente în evoluția ei[12]: primul, în care se cristalizează principiile junimiste, Maiorescu asimilînd poezia momentului în sensul crezului său estetic (V. Alecsandri, Th. Șerbănescu, N. Skelliti, Al. Gregoriade Bonachi și al doilea, cel creator, reprezentat de marii clasici, Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici. Dacă „*Dacia literară*" este marele moment patriotic al literaturii române, generația junimistă a dat marea ei literatură, TITANII care vor servi drept modele cîtorva generații următoare.

6. *Generația 1880*

— scriitori născuți în jurul anului 1855

— reprezentanți principali: A. Macedonski (1854), I. S. Nenițescu (1854), I. Nădejde (1854), C. D. Gherea (1855), Sofia Nădejde (1856); B. Șt. Delavrancea (1858), D. Zamfirescu (1858), D. Teleor (1858), Al. Vlahuță (1858), D. Th. Neculuță (1858), Th. M. Stoenescu (1860), C. Mille (1861), M. Demetriad (1861), I. Gorun (1862), P. Mușoiu (1864), A.

[12] Vezi T. Vianu, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, cap. „Junimea".

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Bacalbașa (1865), C. Stere (1865), Al. Obedenaru (1865), I. C. Săvescu (1865), G. Coșbuc (1866), T. Demetrescu (1866), Bogdan-Duică (1866), G. Diamandy (1867).

O violentă reacție de negare a generației anterioare unește în aceeași acțiune două personalități deosebite structural, Gherea și Macedonski. Față de generația Maiorescu, de orientare germană, antipașoptistă, cu o critică ancorată în idealul estetic al poeziei, noua generație se va situa în prelungirea tradițiilor pașoptiste, va fi receptivă la influența franceză, va afirma necesitatea angajării artei.

Scriitorii care se nasc după 1854 trăiesc într-o Românie intrată pe făgașul dezvoltării capitaliste, asistă la adîncirea ilegalității sociale. Forța cu care idealul angajat al artei lua locul ideilor maioresciene este vizibilă mai ales în cazul lui Macedonski. Mai apropiat de Maiorescu prin esența talentului, Macedonski face mare caz în epocă cu ideile sale de spre rolul social al artei. De mentorul *Contemporanului* îl va mai apropia, din nou ca o delimitare față de Maiorescu, gustul pentru nou în literatură. Macedonski prilejuiește cunoașterea simbolismului francez, Gherea pune în circulație ideile școlii psihologice și sociologice franceze, ale democraților revoluționari ruși, realizîndu-se pentru prima oară încercarea de sincronism cu literatura europeană.

Ideile marxiste, afirmate mai ales de grupul de la *Contemporanul*, și crezul social al artei îndeplinesc funcția de catalizatori ai generației. Evadînd din acest cadru, Macedonski și poezia simbolistă nu vor reuși să se opună acestui val, intrînd într-un con de penumbră, pe care îl vor depăși în jurul lui 1910. Ecoul lui Macedonski în generația sa este departe de a atinge influența ideilor gheriste.

În literatură sînt dominați de TITANII generației anterioare (vezi distanța dintre Eminescu și Coșbuc), vor acționa la rîndul lor asupra urmașilor care vor accentua și denatura ideea literaturii pentru popor, „datoria" intelectualului față de țărănime.

7. *Generația 1900*

— scriitori născuți în jurul anului 1870

— reprezentanți principali: M. Dragomirescu (1867), G. Murnu (1868), I. Al. Brătescu-Voinești (1868), S. Mehedinți (1868), I. Păun Pincio (1868), I. A. Bassarabescu (1870), G. Ibrăileanu (1871), N. Iorga (1871), Gh. Brăescu (1871), R. Ionescu-Rion (1872), D. Anghel (1872), C. Pavelescu (1872), Il. Chendi (1872), O. Densusianu (1873), Izabela Sadoveanu (1873), .,Sandu Aldea (1874), H. Sanielevici (1874), Șt. O. Iosif (1875), I. Adam (1875), Paul Zarifopol (1875), Z. Bîrsan (1878), Emil Gîrleanu (1878), G. Galaction (1879), I. Dragoslav (1880), M. Sadoveanu (1880).

Cu generația de la 1900, literatura traversează o epocă în care creația propriu-zisă apare pe un plan secundar, pe de o parte datorită denaturării misiunii artei în viziunea sămănătoristă și poporanistă, pe de alta, faptului că ne aflăm în fața unei generații de critici (M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, I. Iorga, Ionescu-Rion, Ilarie Chendi, O. Densusianu, H. Sanielevici, Paul Zarifopol, S. Pușcariu). Preocupările științifice, ambițiile de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

construire a unui „sistem" critic anticipează nu numai apropierea pragului de maturitate al culturii, dar în același timp pun în lumină căutările, labilitatea statutului estetic al literaturii. Politica culturală deghizată în formula „datoriilor" morale (de ispășire sau purificare a intelectualilor) față de țărănime, paralizează inițiativele creatoare, menținînd literatura la suprafața vieții. Tipul de scriitor caracteristic acestui moment este reprezentat de Șt. O. Iosif, Gîrleanu, Sandu Aldea, J. Bart. Sadoveanu sau Galaction debutează și ei în spirit sămănătorist, depășind după primul război această etapă. Poezia simbolistă cultivată în cercul „Vieții noi" nu reușește să fie o contrapondere a șuvoiului principal decît spre 1910.

7. *Generația 1910*

— scriitori născuți în jurul anului 1880

— reprezentanți principali: Șt. Petică (1877), Gabriel Donna (1877), E. Farago (1878), T. Arghezi (1880), N. D. Cocea (1880), E. Lovinescu (1881), O. Goga (1881), Eug. Ștefănescu (1881). Panait Cerna (1881), G. Bacovia (1881), N. N- Beldiceanu (1881). Urmuz (1883), V. Voiculescu (1884), Panait Istrati (1885), M. Sorbul (1885), M. Caragiale (1885), L. Rebreanu (1885), G. Topîrceanu (1886), Emil Isac (1886), Em. Bucuța (1887), N. Davidescu (1888), V. Eftimiu (1888), Cl. Millian (1889), M. Sevastos (1892).

Generație la răscruce a două secole, va fi marcată de această cumpănă a veacurilor. Există două momente distincte în evoluția sa, datorită primului război mondial care a paralizat pentru cîțiva ani viața culturală a țării.

După dominarea idealului de artă sămănătorist și poporanist, reacția de reabilitare a condiției estetice a literaturii este firească. Revenirea la unele [13] idei maioresciene se face treptat. Poezia simbolistă ce debutase prin Macedonski și „Literatorul" are o evoluție mai curînd subterană, fiind pusă în umbră de masivele atacuri sămănătoriste și poporaniste. Rezistența pe care încercase să le-o opună cercul „Vieții noi", noua literatură antisămănătoristă, deschisă noului, cultivînd expresia și muzicalitatea și reflectînd sensibilitatea citadină se impun înspre 1910, cînd apar numeroase volume proprii noului climat. Fără a publica înainte de război un volum, influența lui Arghezi este de pe acum considerabilă.

Războiul intervine în momentul în care se putea vorbi de existența generației Lovinescu-Arghezi, făcînd-o să aibă o a doua afirmare, în același timp cu generația care venea în urmă (Blaga, Barbu).

9. *Generația 1920*

— scriitori născuți în jurul anului 1895

— reprezentanți principali: G. M. Zamfirescu (1890), F. Aderca (1891), A. Maniu (1891), A. Cotruș (1891), I. Pillat (1891), Perpessicius (1891), Cezar Petrescu (1892), D. Stănoiu (1893), M. Celarianu (1893), I. M. Sadoveanu (1893), Demostene Botez (1893), Luca I. Caragiale (1893), Gib Mihăescu (1894), Camil Petrescu (1894), Al. O. Teodoreanu (1894), O. Cazimir (1894), I. Barbu (1895), I. Vinea (1895), L. Blaga (1895), Ion Pas (1895), Ionel Teodoreanu (1896), M.

[13] V. D. Micu, *Început de secol.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ralea (1896), T. Vianu (1897), B. Fundoianu (1898), G. Călinescu (1899), S. Movilă (1901).

Scriitorii acestei generații, născuți în jurul lui 1890, sînt cei care simt cu cea mai mare acuitate războiul. Acesta îi surprinde în plină epocă de formare, se suprapune crizei adolescenței, pe care o amplifică. Zguduirea întregului sistem de valori pe care a produs-o războiul, a fertilizat conștiința scriitorilor. Luciditatea observației și setea de certitudine, de cunoaștere, caracterizează literatura la toate nivelurile sale. Un sentiment de instabilitate, de căutări ale unor principii etice sau artistice creează o atmosferă de mobilitate artistică, o receptivitate la nou. Cu toate diferențele și contradicțiile, adesea vizînd principii etice, estetice și ideologice fundamentale, scriitorii acestei generații se impun în mare majoritate ca valori ale literaturii, pe care o aduc în circuitul european.

10. *Generația 1930*

— scriitori născuți în jurul lui 1905

— reprezentanți principali: Al. A. Philippide (1900), V. Gherghinescu (1900), G. Dumitrescu (1901), Pompiliu Constantinescu (1901), A. Holban (1902), Z. Stancu (1902), Camil Baltazar (1902), Saşa Pană (1902), Vl. Streinu (1902), Ş. Cioculescu (1902), G. Lesnea (1902), Marcel Breslaşu (1902), Ilarie Voronca (1903), T. Muşatescu (1903), Sergiu Dan (1903), I. Biberi (1904), Virgil Gheorghiu (1905), R. Boureanu (1906), E. Giurgiucă (1906), M. Sebastian (1907), M. Eliade (1907), Dr. Vrînceanu (1907), Pavel Dan (1907), Dan Botta (1907), C-tin Nissipeanu (1907), M. Beniuc (1907), G. Bogza (1908), Al. Sahia (1908), V. Carianopol (1908), E. Ionescu (1909), E. Camilar (1910), Th. Constantin (1910), Virgil Teodorescu (1910), E. Jebeleanu (1911), M. R. Paraschivescu (1911), Emil Botta (1912), A. Baranga (1913), M. Banuş (1914).

Scriitorii născuți în jurul lui 1905 formează generația care s-a afirmat cu cea mai mare violență. În jurul lui 1930 se declanșează conflictul dintre tinerii scriitori și generația de scriitori maturi, conflict ce reflectă acuitatea înfruntărilor ideologice și politice ale timpului. Setea de acțiune a tinerilor se canalizează în două sensuri. Cei mai mulți, între care numeroși avangardiști, evoluează spre radicalizarea și democratizarea conștiinței sociale, apropiindu-se astfel de mișcarea pentru socialism și pace a P.C.R.; o altă parte, cultivă „trăirea", aventura, starea de exaltare mistică, eșuînd în sau în apropierea fascismului.

Scriitorii acestui moment reprezintă cu adevărat generația interbelică: cu amintirea primului război, îl traversează în plină epocă de creație pe al doilea.

11. *Generația 1940*

— scriitori născuți în jurul anului 1915

Intervenția tragică a războiului surprinde în plină epocă de formare pe cei care se nasc în jurul lui 1915. Debutul lor firesc ca generație are loc înspre 1940, dar nu sînt foarte mulți cei care vor reuși să se afirme la acea dată. În funcție de momentul debutului, se poate vorbi de existența a trei grupe de scriitori ai generației 1940. Unii, reușind să publice un volum înainte de 1944 (Gherasim Luca, Maria Banuș, I. Vitner, Mihnea Gheorghiu, Gellu Naum, D. Trost, D. Stelaru, Magda Isanos, Al. Robot.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Horia Liman și alții), după război au o evoluție complet diferită față de începuturile lor, unii dispărînd treptat din viața literară, alții aderînd la idealurile revoluției socialiste.

O altă grupă de scriitori, dintre cei născuți între 1912 și 1921, pierd momentul primului debut în condițiile grele ale războiului, reușind să se impună prin volume în jurul anului 1950, în același timp cu generația următoare (I. Bănuță, Al. Voitin, Const. Prisnea, M. Novicov, Traian Șelmaru, N. Jianu, E. Frunză, N. Lovinescu, Dragoș Vicol, N. Em. Galan, V. Porumbacu și alții).

Și, în sfîrșit, „întîrziații" generației 1940 — C. Regman, Șt. Augustin Doinaș, Al. Paleologu, Adrian Marino, Radu Stanca, nume care se impun în jurul anului 1965.

12. *Generația 1950*

— Scriitori născuți în jurul anului 1925

A doua generație care a traversat războiul al doilea și revoluția socialistă este cea a scriitorilor născuți în jurul lui 1925. Aceștia debutează firesc după război, în plină epocă de construire a socialismului. Marcată de bătălia pentru socialism, generația aceasta, debutînd în jurul lui 1950, este cea mai numeroasă : cele două maxime ale sale, 1924 și 1930, sînt în același timp anii cînd se nasc cei mai mulți scriitori din literatura română actuală.

13. *Generația 1965*

— Scriitori născuți în jurul anului 1940

Generația 1965, debutînd în condițiile altei vîrste a societății socialiste, este generația celor formați și născuți în anii de după război. Ne este mai greu s-o definim, întrucît afirmarea ei se desfășoară sub ochii noștri.

★

Recapitulînd generațiile : 1790, 1830, 1840, 1860, 1870, 1880, 1900, 1910, 1920, 1930, 1940, 1950, 1965, remarcăm un anume ritm în succesiunea lor. Pentru secolul al XIX-lea distanța între generații alterează între 10 și 20 ani, iar pentru sec. al XX-lea ea se menține de 10 ani (cu o excepție). Comparînd situația aceasta cu cea din alte literaturi, constatăm că în literatura franceză, spre exemplu, distanța dintre generații este de 30 de ani (impusă prin sociologii germani și francezi, ca unitate de măsură). Tudor Vianu a intuit, fără a verifica și exemplifica, posibilitatea unui alt ritm : „Treizeci de ani" poate fi măsura unei generații numai în epoci istorice liniștite, cînd tradițiile funcționează cu rigoare, cînd depozitarii lor, adică oamenii mai bătrîni, păstrează destulă autoritate pentru a stabili și calma elanul în revoltă al tinerilor. În epoci mai neliniștite, prinse într-un ritm de înnoiri precipitate, treizeci de ani sînt o măsură prea lungă pentru o generație. În acest interval, modul de a simți și gîndi, gusturile, deprinderile și prejudecățile se pot schimba de atîtea ori, încît nici o punte nu mai pare a se arcui între oamenii care se găsesc la începutul și la finele acestui interval"[15].

[15] T. Vianu, *op. cit.*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Față de cele cinci secole de istorie ale literaturii franceze, cu succesiunea de 30 de ani a generațiilor, accidentarea și accelerarea acestui ritm în literatura română pare forțată, avînd în vedere mai ales timpul relativ scurt, mai puțin de două secole, în care 13 generații au izbutit să se realizeze. Intuiția lui Vianu își are explicația în condițiile speciale în care s-a dezvoltat poporul român și literatura sa : într-un secol a traversat întreg procesul constituirii sale ca stat național (1859), apoi ca națiune socialistă (1947). O revoluție, Unirea Principatelor, un război de independență, o răscoală țărănească echivalînd cu un război civil, două războaie mondiale și, în sfîrșit, revoluția socialistă, sînt evenimente cruciale în destinul atît de frămîntat al poporului nostru. Este firesc deci ca perioadele liniștite despre care vorbește Vianu să nu se întindă pe durată mare.

În al doilea rînd, succesiunea la 10, 15 sau 20 de ani a generațiilor, indică prefacerile mai rapide ce nu au loc în evoluția unei culturi tinere. Preocupată să recucerească secole de civilizație, literatura română asimilează și preface cu mai multă rapiditate nouL O generație ocupă mai puțin timp scena literară, cedînd locul noilor creatori, dornici să-și spună cuvîntul altfel decît înaintașii lor.

Legat de succesiunea generațiilor este și modul în care acestea își cedează locul : cum se produce succesiunea generațiilor, a unor sisteme de valori și ce anume se schimbă. O soluționare a primei întrebări o oferă M. Ralea, comentînd formula hegeliană teză-antiteză-sinteză. În această perspectivă, cultura europeană este definită printr-un dualism antinomic : „Rezultatul acestui proces dualist e creațiunea unei *culturi de tabere*. Pentru fiecare din cele două poziții posibile, se creează un partizanat. Două mari familii culturale sau, ca două oștiri, față în față în orice domeniu. Raționaliști și mistici, autoritari și democrați, materialiști și spiritualiști. Triumfă cînd unii, cînd alții. Unii domină o clipă domeniul istoric și alții stau în minoritate oponentă. Apoi vine rîndul acestora din urmă, și primii se retrag în defavoare o bucată de vreme. Un fel de rotativă între două familii culturale. Acest mod de a fi al mentalității noastre presupune o evoluție limitată la alternare. Cultura europeană se modifică cîte puțin numai în interiorul celor doi termeni în discuție. Ea nu poate sări peste ei în vid, în noutate"[16].

Dualismul antinomic constituie însuși mecanismul succesiunii generațiilor : fiecare generație se afirmă delimitîndu-se de cea anterioară și negînd-o în acest fel. Pentru literatura franceză, H. Péyre stabilea un ritm asemănător : dacă într-o suită de generații pe prima o notăm cu *A*, pe a doua cu *B* ; a treia va fi *A'*, a patra *B'* și așa mai departe. Încercînd să aplicăm această formulă generațiilor din literatura română [17], rezultatul nu mai este același. Să urmărim un exemplu : generația de la 1840, a „Daciei literare", o notăm cu *A* ; generația de la 1860 va fi *A'*, iar generația „Junimii" devine *B* (opoziția între estetica maioresciană și literatura pașoptistă) ; generația de la 1880 — Gherea, Macedonski —, uniți în lupta împotriva „artei pentru artă" și reluînd legătura cu crezul revoluționarilor pașoptiști, va fi un *A''*, iar generația 1900, un alt *A'''* ; și, în sfîrșit, genera-

[16] M. Ralea, *Dualismul culturii europene și concepția omului din trecut*, *Scrieri*, vol. I, p. 18—19.

[17] Înțelegem prin *A*, literatura militantă, angajată, iar prin *B*, idealul estetic al literaturii.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ţia de la 1910 revine la un B'. Pentru generaţiile următoare, ritmul acesta (opoziţia dintre A şi B) devine mai accidentat. Dualitatea antinomică $A-B$ este discontinuă, discontinuitate marcată pentru generaţiile secolului al XIX-lea prin existenţa unor generaţii de tranziţie. Generaţia 1860, a lui Odobescu, păstrează în linii mari crezul militant al generaţiei anterioare, dar scrisul lor îşi pierde treptat fervoarea revoluţionară, evoluînd spre un romantism sentimental, prin care anticipează literatura generaţiei junimiste.

În condiţiile în care problema naţională şi socială devenea vitală pentru poporul român, se poate vorbi la nivelul literaturii de antinomia între idealul angajat şi cel estetic al artei. Disputa maioresceană a stîrnit întratîta spiritele, încît, într-un fel sau altul, generaţiile următoare s-au simţit obligate să se raporteze, prin delimitare sau aderare, la ideea „artei pentru artă".

La nivelul generaţiilor, a căror existenţă este dată de valoarea delimitativă faţă de înaintaşi, opoziţia valorică nu este întotdeauna antinomică. Existenţa unor generaţii care prelungesc într-un sens nou cazul înaintaşilor (generaţia lui Odobescu — generaţia „Daciei literare"; generaţia 1900 / Iorga / — generaţia 1880 / Gherea / sînt o reluare în forme schimbate a idealului social al literaturii), face ca dominarea crezului militant şi angajat al literaturii să fie categorică. Din cele 13 generaţii — doar trei sînt marcate evident de primatul acordat valorii estetice : generaţia 1870, „Junimea"; generaţia 1910 (Lovinescu, Arghezi); generaţia 1920 (Blaga-Barbu). O a patra, cea de la 1965, realizează o îmbinare dialectică a celor două idealuri.

Dominarea idealului social, militant al artei rezultă din însăşi condiţia de existenţă a naţiunii şi culturii române. Ca popor mic, a trebuit întotdeauna să ne apărăm fiinţa naţională. Arta era şi ea un mijloc de afirmare a coeziunii unui popor, şi nu un lux. Istoria nu ne-a permis să ne adîncim în speculaţii. „În Apus, scrie Ralea, concepţia pur estetică a fost efectul unei lungi evoluţii către rafinare, şi în al doilea rînd, al unei excepţionale epoci de prosperitate, care punea la adăpost de orice grijă pe oricine şi-i sugera fatal ocupaţii inutile"[16]. Ne-au lipsit atît epocile de prosperitate, cît şi tradiţia îndelungată. Generaţiile dominate de idealul estetic au fost însă „luxul" nostru necesar.

O teorie a generaţiilor în literatura română este, firește, mult mai complexă decît am încercat s-o prezentăm aici. Sperăm că aceste marginalii să fie doar un punct de plecare pentru interesante dezbateri asupra generaţiilor de creaţie.

[16] M. Ralea, *Militantism artistic*, *op. cit.*, vol. 1, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

FRANCESCO GIOTTA

LA RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DU NORMATIF LITTÉRAIRE

L'avantage théorique et typologique, qu'aux premiers approches le concept de norme littéraire nous l'avait apporté, c'était avant tout de construire un point de vue confortable pourqu'on pusse comprimer la diversité relative, dont la création libre nous y conduit, vers une orientation généralisante et, parallèlement, pourqu'on fisse aménager et entretenir un horizon durable et ouvert à la réformabilité et à des possibles projets sur l'étendue, pratiquement illimitée, de l'expérience sur le phénomène littéraire.

Pourtant, étant donné l'aspect asystématique et presque accidental sous lequel les faits littéraires agissent, en distorsion, dans leur propre champ de référence, la recherche des normes n'a pas su avoir toute la clarté du principe méthodologique, comme elle n'a pas trouvé ni la densité convenable pour un operateur universel qui promette la synthèse.

Puisque une méthodologie ne représente pas une méconnaissance ou une opposition face à une structure idéologique, plutôt qu'un complément et un mode particulier dont cela se concrétise, l'analyse des normes littéraires découpera son objet tenant compte tantôt du structuralisme génétique de la sociologie de la littérature, tantôt de la nouvelle linguistique et de leur lieu de convergeance, qui théoriquement n'est pas impossible d'admettre.

Quant au projet analytique l'historicité des normes littéraires consiste dans la découverte des correspondances entre la manière dont l'imaginaire est organisé et les structures sociales de la situation historique [1]. Le degré de cette correspondance ne doit pas être établi seulement au niveau des unités communes dans des institutions interdépendentes diverses, c'est à la mise en évidence d'une homologie entre les normes littéraires et la structure des lois sociales, que la recherche sera conduite. Deuxièmement il faut que la spécificité historique d'une période littéraire soit révelée par des concepts de la pensée opératoire[2] qui nous conduisent au fait dynamique de conscience sociale, élément fondamental de cohésion et dissociation dans la culture d'une époque.

---

[1] Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 18.

[2] Pierre Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art*, dans G. Gurvitch, *Traité de Sociologie*, vol. II, p. 283.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 217-226, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

On dégage trois niveaux invariants liés à l'altitude d'emploi à laquelle parvient le normatif littéraire dans 1) l'orientation des valeurs, 2) l'action expressive, 3) l'action sociale et historique (relation auteur-œuvre-public) et qui repose en fait sur une opposition binaire :

1. normes littéraires usagées
2. normes littéraires actives
3. normes littéraires virtuelles

Le trait mentalisé, la symbolique sociale qui dépasse l'action vive et féconde envers des types et des plans généraux, disjoint les groupes des normes usagées et virtuelles de celles actives. L'efficience, le rendement satisfaisant issu de la contiguité des tâches à accomplir, sépare les normes usagées des deux autres. Il s'ensuit un schéma relatif d'approche de toute circonstance littéraire :

Transcendent	Contingent	Opérateur analytique
Mentalisé	Efficient	Phénomène socio-littéraire
+	—	normes littéraires usagées
—	+	normes littéraires actives
+	+	normes littéraires virtuelles

1. LES NORMES LITTÉRAIRES USAGÉES

Le langage artistique a des phases, dont l'instrument linguistique et les problèmes de l'expression sont assujetties à des prescriptions axiomatiques, et des situations stagnantes où son action se trouve prématurément close. Par la nécessité de développer une discipline pour sa propre évaluation, le langage rencontre son double théorique (comme objet pour la spéculation) que soit le dernier front de ces énoncés. Penchée idolatrique vers lui-même, le language s'entoure de sa propre hypostasie. De même, pour prétendre résoudre au maximum la plupart des problèmes de l'expressivité, ces normes restent dans des structures automatiques comme des conduites irréfutables dans des doctrines plus ou moins achevées, selon ce qu'on apprend par la stabilité, la nécessité ou la validité des modèles. Les normes fonctionnent, à partir de là, dans une sorte de mécanisme clos, et, dans des lois de composition, se renferment dans des combinaisons limitées fournies par la pratique antérieure longuement prouvée. Analogue aux symboles sociaux usagés, les normes littéraires du même ordre gagnent, avec le temps, la marque d'objectif et du prototype impersonnel, formalisé jusqu'à des moyens autonomes pour résoudre les positions fondamentales que l'artiste se met devant le monde ou sa propre existence. L'image-prototype de l'artiste damné et du révolutionnaire voyant sont les récourences fréquentes de la perspective romantique qui confronte l'individu libre avec la nécessité et la contrainte extérieure, et transporte cette contradiction sur le plan expressif où l'inhérence de l'expérience personnelle et privilégiée est contredite par le vouloir la communiquer. Au début, cette vision dépassait, dans un plus grand complexe de la mentalité publique, sa prémisse strictement esthétique. Avec une résonance plus ample dans le circuit général des valeurs de l'ancienne société bourgeoise, elle donnait une image sur l'action de

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

l'individu en son ensemble et même sur le mode d'assumer le destin de sa personne. Après l'avenance des institutions et des formes sociales libérales, qui prétendent légitimer, garantir et même épuiser les positions possibles de la liberté personnelle avec la généralité de la contrainte, l'élément de la symbolique sociale se sépare des facteurs génétiques. En même temps que la découverte des forces superindividuelles et de la dynamique des groupements sociaux qui sont les vrais moteurs de la civilisation et du progrès, ces images ont été dépourvues du cadre d'une vision sur l'engagement individuel dans l'histoire, mais ont continué à survivre formellement à travers des normes rhétoriques du romantisme, soit pour soutenir l'élévation de la fantaisie, soit pour aboutir à un élitarisme esthétique, soit pour favoriser l'attitude contemplative ou la cérébralité.

Ce que mène parfois aux résultats contradictoirs après la recherche, c'est la prédominance statistique des normes littéraires usagées qui se rattachent à un patrimoine expressif hautement institutionalisé. La fréquence quantitative des thèmes et conventions, du style et des idées philosophiques, doit être abordée avec l'obsession que le jeu des chiffres et quantités ne rende pas entièrement la réalité de la situation culturelle.

Très souvent manifeste dans la période épigonique des grands courants littéraires, l'expansion statistique ne doit pas entraîner la recherche, dit Wellek, à la traiter comme essence métaphysique, mais comme un concept directeur des considérations qualitatives [3]. Il s'ensuit qu'on doit garder constamment attention sur la possibilité de ces normes d'offrir pleinement le cadre de l'invention artistique dans de chef-d'œuvres, et déterminer l'importance exacte que jouent dans la création de grands écrivains de l'époque.

À partir du fait, typique pour l'art moderne, de l'accroissement d'ersatz littéraire et de la sous-littérature, la série des normes, que suivent les clichés et les poncifs, devient inopérante en tant que valeur socio-littéraire, et l'exploration du fénomène littéraire unilatéralement par suite à des documents statistisés ou des résultats d'une enquête, demeure insuffisante.

La prédominance de certaines valeurs est, selon Simmel, un procès sociologique de leur objectivation et montre la transition d'un mode subjectif de domination à un autre mode de fixation objective, d'après des critères extérieurs à l'axiologique. Hors d'abhérer la chance de la sans-valeur et d'ersatz à la survivance, les normes usagés introduisent une sphère d'autorité publique dans les tentatives créatrices des sujets divergents, ce qui représente une direction sociologiquement positive. On peut la réaliser grâce à des moyens conjugués d'autonomiser les normes littéraires qui, issues du contexte écrit et du procès créateur (de même que séparées des objets culturels qui les avaient produites), vont être restructurées pour employer des matériaux qui servent exclusivement leurs opérations ou leur réalisation [4].

Les normes usagées s'institutionalisent le plus souvent sur le rapport rhétorique dans le domaine de l'éducation publique et des formes d'enseignement. Les normes littéraires, en dehors de la texture artistique

[3] Réné Wellek, *Les concepts de la critique* (trad. roumaine, ed. Univers, p. 96).

[4] G. Simmel, voir R. Niesbet, *The sociological tradition*, New York, 1966, p. 217 et M. Spykmann, *The social theory of G. Simmel*, Chicago, 1925.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

qui les implique, gagnent l'ubicuité par le fonctionnement de la didactique et se chargent d'une domination traditionnelle dans des mentalités et des coutumes liées à la réception publique. Le wertherisme ou bien le bovarysme ont impliqué, outre qu'une mode socio-littéraire, au moins la mise en liberté des personnages de la structure épique de référence, pour contrôler de plus vastes symboles éthiques, et ont occupé tout le territoire de confusion entre le vécu et le livresque, en investissant les héros d'une sorte d'existence civile. Autrement que la domination traditionnelle, le principe de travail des institutions académiques est rationnel et discursif. Les normes sont comprises comme des lois et des principes également valables pour l'ensemble entier de la création artistique d'une époque donnée [5]. On renforce les liaisons et les lieux de convergence possibles entre les moments littéraires genuins. La complexité conflictuelle du climat littéraire est escamotée par des œuvres de vulgarisation qui font éviter l'aspérité exégétique des chef-d'œuvres et qui ont la tendence de faire public seulement les valeurs qui ont une grande circulation sociale et une information sur les médias. Les normes usagées commencent à s'attarder dans une ligne bureaucratique de la critique, comme une lingua franca des salons, des milieux universitaires ou des revues littéraires.

Le passage des normes aux procédures est un procès de routiniser les symboles. Un rôle social relevant jouent les écrivains éponimes dont l'activité est entourée d'un respect presque sacré. L'activité de l'écrivain est réélaborée d'après ce qui reste après un travail d'élimination des sens contracarrants et on affirme la génialité d'une manière très abstraite, parallèlement avec la reclusion au musée, mémoires ou panthéon. La validité de la création croît démesurément jusqu'à la force objective de l'exemplarité. Contre les relations de domination réflechie, dues à l'estime intellectuelle, on fait place aux relations objectives de domination par des institutions et par l'appareil bureaucratique créé. C'est une insistence éditoriale qui se produit, les chiffres du tirage des auteurs considérés classiques grandissent sans controverse et le dégré d'attention exégétique monte sensiblement. Une part de la création des auteurs classiques est reprise par des formes culturelles d'adaptation (théâtre, cinéma, télévision). Par conséquence, c'est aux normes littéraires usagées que revient la charge d'organiser la situation culturelle des produits artistiques et de défendre ses relations de conformité et d'équilibre avec la conscience sociale.

Progressivement desassimilées à la création vive et génératrice, les normes usagées s'extravertissent dans des modèles généraux. On les emploie dans les morphologies historiques et dans les études d'évolution des formes. S'enchaînant comme des idéogrammes d'action, ces normes vont être formulées dans les disciplines réflexives sur le progrès ou l'évolution abstraite du normatif dans l'art. Dans une synthèse historique et spéculative sur les doctrines littéraires, les normes postulatives du contexte historique concret sont souvent proclamées des normes virtuelles, puisqu'elles sont

[5] Parmi les types de dominance sociologique, Max Weber trouve une variante *traditionnelle* (le contrôle et l'ordre sont présentés comme existant depuis toujours) et une variante *rationnelle* (le contrôle et l'ordre sont présentés comme des principes théoriquemenet validés), cf. R. Niesbet, *op. cit.*, p. 142—144.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

supposées être le résultat éminent des moments consécutifs, „le sommet" vers quoi s'achemine le style, ou bien comme des solutions exemplaires à l'accès d'étérnité.

L'étude concret des normes littéraires usagées comprend la recherche des facteurs culturels qui interviennent dans la formation de l'écrivain. Appliquées au milieu culturel d'une époque, ces recherches réclament une attention aiguë sur les variantes concrètes que représente la tradition. Tandis que la tradition reste un concept culturel, la domination traditionnelle des normes usagées est un concept sociologique qui modifie le contenu sémantique du premier.

Toute activité expressive, et particulièrement celle de l'engagement poématique, comprend un ensemble de récurrence ; proprement parlé, elle n'est pas possible sans des schèmas mentaux résiduels. De cet endroit, la tradition entre dans les cadres du normatif virtuel et, comme une somme de „patterns" artistiques dans la conscience créatrice, devient positivité socio-littéraire. L'exemplarité d'un style régent, dans le classicisme, développe une admiration constante envers le talent rigoureux et transparent, éloge des bonheurs apportés par la création entrainée dans l'orbite des civilisations vénérées et lie la force expressive d'une conscience irréfutable sur l'éminence de l'écrit.

Bien au contraire, la tradition, dont ses éléments correspondent aux normes périmées, est comprise exercer un pouvoir frénateur et est souvent associée à l'opacité avec laquelle se dispute la force créatrice, dans ce conflit, qui serait légitime, entre initiative et démagogie esthétique.

2. LES NORMES ACTIVES

Le plan prescriptif des normes usagées se trouve dans une tension precisément contourée avec les éléments novateurs. Cela se manifeste sur un rapport idéatique parmi des confrontations spéculatives entre des orientations théoriques contradictoires et choisit, le plus fréquent, cette puissante fascination polémique qui suscite la culture du prétérite (le passé antérieur immédiat).

Les nouveaux éléments mouvent la tradition de son point inerte, délivrant ses effacements et la fait sortir en actualité, la restructurant face à la conscience d'un impératif, sous lequel signe vit le présent.

L'impression d'actualité et de contexte vécu imbrique au normatif une énergie accrue en l'irradiant de l'urgence et du pratique : la nécessité de coordination et d'orientation selon les occasions d'affirmer les normes nouvelles, le penché avec un maximum de responsabilité, envers les problèmes situationnels [6]. Baudelaire, dans l'ordre de l'expression et du travail artistique adéquat aux sujets délibérément choisis, comparé à l'absence du systhématique du premier vague romantique, reste pour Paul Valéry un bel exemple d'autonomie réalisée pratiquement et d'opérativité „militante". La conscience approfondie du passé récent, chose prouvée pour Baudelaire, n'est pas unique. Pour tout écrivain, la conception sur la

[6] Luciano Anceschi, *Delle instituzioni letterarie*, dans *Progetto di una sistematica dell'arte*. Milano, Mursia, 1968, p. 91—95.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

situation littéraire dans laquelle se trouve, constitue une structure à mi-chemin entre l'affectif et le réflexif.

Contre toute apparence de discontinuité sociologique, entre les niveaux des normes usagées et de celles en acte il y a de transmissions, de conduits d'alimentation réciproque et organique. „La situation littéraire" reste un fait artistique complexe qui réunit de différentes altitudes conflictuelles et comprend une diversité de nature normative que soit même l'hypostase ontogénétique du habitat artistique de l'époché.

Les normes littéraires actives sont souvent formulées d'une manière empirique, soit par les œuvres littéraires elles-mêmes, soit par le lancement des manifestes et des programmes, qui font leur début d'une façon spontanée. Riches en prospectivité, elles légitiment, établissent et même réforment des institutions littéraires. Les normes et les précepts donnent l'aspect d'une synthèse pragmatique, opérative et diffusée dans des plans éloignés du centre strictement littéraire et, comme des phénomènes présents dans un plus large circuit culturel, doivent, en même temps, respecter une prégnance théorique convenable [7]. Le système des normes se signifie par l'attention sur les écritures particulières moyennant l'œuvre comme une entité absolue et, à la première vue, séparée par la pression du fait unique, mais qui porte, au noyau de son propre destin, la possibilité d'intégration de ses résultats par imitation ou par intimité avec les critères du même type (école littéraire, avangarde), dans les projets du lendemain littéraire.

Faisant renoncer au balaste d'idéologie esthétique des anciens manifestes, l'avant-garde actuelle conçoit le présent littéraire moins réflexivement que fonctionnellement, mais qui a l'avantage de ne rien contredire de ce que le lendemain artistique pourrait se charger à entreprendre et qui se confie à tout projet. Face aux mouvements avant-gardistes du début du 20-ème siècle, la charge socio-littéraire des règles techniques renonce à tout élitarisme et, avec un éclairage social plus profond, l'avant-garde actuelle acquiert un statut endémique, grâce à un niveau opérationnel plus élevé[8]. L'essentiel c'est „d'agir à l'aide d'un fait esthétique" (L. Goldmann), ce qui correspond à envisager l'art nouveau comme type particulier de réflexion pratique.

Bien entendu que chacune des sociétés humaines de l'histoire, ne prouve pas la même amplitude de variations phénoménales, ni la même homogénité qu'une autre. La violence dont le nouveau normatif peut varier; par conséquence, en relation avec l'atmosphère conflictuelle spécifique de l'époque, qui dépasse le littéraire vers la texture des mouvements sociaux, et qui peut se changer de la coexistence de l'innovation avec l'ancien normatif, jusqu'à la révolution de celui-ci. Cela dit, nous éclaire sur deux nécessités de la méthode : la comparaison historique et le structuralisme. L'abord du normatif littéraire en acte doit être accompli structurellement et non pas comme des occurrences des milieux sociaux sporadiques [9].

---

[7] R. Poggioli, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna, Il Mulino, p. 17, 28.

[8] Voir Ludwig Wittgenstein d'après Gillo Dorfles, „Appunti par un'estetica wittgensteiniana", dans *L'estetica del mito*, Milano, Mursia, 1968, p. 205—225.

[9] C. Wright Mills, *L'imagination sociologique*, Paris, Maspéro, 1967, p. 162.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pour pouvoir respecter ces exigences, il faudrait étudier les types d'expérience artistique au niveau de l'artiste créateur, de la communion (relations du groupe littéraire, relations familiales etc.), et du communautaire (relations du public, auteur-public, public-génération littéraire etc.), en les accordant leur validité existentielle et en prouvant leur autenticité.

Après les dates de cette recherche préliminaire, on délimitera avec plus grande netteté le rapport entre la liberté de l'invention et le consens du présent littéraire, comme des réalités complémentaires. On analysera, en même temps, la terminologie des publications et journaux littéraires pour dégager une vue critique sur le dispositif sémantique dont l'exégèse dispose à un certain moment.

La découverte des normes sociales qui gouvernent les relations affectives entre les écrivains (cercles littéraires et intellectuels, amitiés etc.), entre de divers groupes littéraires, reste parallèle avec la distinction entre des formes de reconnaissance professionnelle „inter pares", ou des moyens de décerner la compétence et la validité par les institutions de la société [10].

Roland Barthes explique l'apparition, vers la fin du 18-ème siècle, de la problématique du langage, par la conscience bourgeoise de la liberté de l'écrivain, qui, cessant d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse de la faillite de l'individu, a été contraint à choisir, par l'approbation ou refus de l'écriture du passé, un engagement expressif [11].

On peut d'ailleurs rapporter le contenu du normatif littéraire à la conscience sociale, prenant garde sur les rôles qui jouent les écrivains dans la vie politique et leurs livres dans la consolidation des symboles et idéaux sociales. En apercevant, comme sociologue, la position spécifique des intellectuels illuministes envers le problème du pouvoir d'état, Edmund Burke constate, en ce qui concerne cette catégorie du 18-ème siècle des „gens de lettres", que la protection courtoise échue, elle a été transférée par un système de monopole littéraire sur les écrits, ces écrivains faisant discréditer tout ce que n'appartient à leur faction, ce qui implique aussi la restreinte de la destination des œuvres à une élite de consommation [12].

Dans les normatifs communs, il arrive qu'un groupement littéraire se distingue d'un autre en émettant un comportement initiatique avec de règles criptiques et cérémoniaux obscurs ajoutés au programme esthétique, ou qu'il garde de secret sur quelques techniques d'exécution qu'on protège à l'intérieur des écoles littéraires. Généralement, les groupements littéraires irrémissibles de cette sorte, peuvent être assimilés, sous un angle socio-littéraire, aux sociétés secrètes, telles que Simmel les avait étudiées. Simmel a montré comment le secret, qui a une signification morale négative, arrive en ces cas à une positivité sociale, puisqu'il fusionne plus étroitement et autonomise, à l'aide d'une relation intime spécifique, un certain type de communication „privilégiée".

---

[10] De même que Robert Merton a étudié l'éthos scientifique, voir *Science Technology and Society in Seventeenth Century England*, 1938, passim, et *American Sociology (Perspectives, Problems, Methods)* ed. Talcott Parsons, New York-London, 1968, p. 203–205, 207.

[11] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953, Éd. du Seuil, coll. Méditations, p. 9–10.

[12] *The Works of Edmund Burke*, New York, 1857, vol. I, p. 504.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Il est pourtant possible que, dans l'amoncellement des dates offertes par l'histoire littéraire et générale, on constante une pression croissante de la part des instants inattendus, fluctuants virtuels ou aspiratifs qui contreviennent à leur encadrement dans une norme littéraire dominante. Apercevant le phénomène dans le domaine de la sociologie des groupes, Robert Merton et, d'une manière appliquée, Rushing, l'ont appelé „anomie"[13]. L'anomie comprend l'attitude individuelle aliéné du normatif et marque socialement le comportement pathologique, n'étant pas pértinente pour notre étude et restant inacceptable pour toute réduction culturelle. Une autre acception du terme comprend une absence ou une moindre adhésion aux normes dominantes de la société et représente, par cette seule formulation, un statut sociable. Il y a parfois des „rebelles" qui se dressent contre tout cadre contextuel des normes courantes, des écrivains comme Joyce ou Lautréamont. Chose qui met en question l'intuition du génie et qui, admet honnêtement Goldmann, permet au franctireur de jouer un rôle beaucoup plus important, dans le procès de l'accroissement de la conscience sociale, que l'écrivain afilié, l'anomie esthétique peut être bien comprise de ce qu'elle devance la conscience logique et discursive. Pas encore matérialisée dans la catégorie du social, la prégnance d'une vision ou d'une technique inédite, sans rapprochements ni pareil, detient un rôle de futur normatif stagné au niveau de la conscience postume à l'œuvre.

Les normes littéraires en acte vivent la pleine conscience du fragmentaire, forme dramatique par laquelle la présence valorique s'adresse au jugement du temps à venir, mais, à part de cette relativité ontologique, il y a une certaine relativité sémiotique. Par l'étude historique les normes littéraires il faudrait donc toujours réfléchir sur le contenu d'information et les propriétés manipulantes des termes littéraires, dont les acceptions diverses, qui composent le normatif, changent toujours leur nature propagatrice.

3. LES NORMES LITTÉRAIRES VIRTUELLES

Étudiant historiquement les grandes doctrines littéraires en France, Philippe van Tieghem [14] constate que, par rapport à la poétique du classicisme, le romantisme n'a pas su produire quelquechose de comparable, que des esquisses fragmentaires de principes. Il conclut que, sous l'aspect de la directive, le romantisme serait un élargissement évasif tant qu'un approfondissement thématique du classicisme et non pas une entité qu'on lui oppose, ce que prouve qu'il s'agit d'un travail critique d'essence métaphysique sur des poétiques traitées selon leur rapprochement du modèle logique parfait, qu'on leur suppose idéalement.

La prééminence panlogique reste pourtant inaffectée par la sociologie littéraire, puisqu'elle introduit dans le même niveau socio-littéraire

[13] Robert Merton, *Social Structure and Anomie* (1937) et William Rushing, *Class, Culture and Social Structure and Anomie* (American Journal of Sociology, 76, V, 1971.

[14] Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, 3-ème éd. Paris, P.U.F., 1968.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(par exemple des normes actives) des aspects pratiques, techniques ou absolutisants des poétiques, au même titre que leur pouvoir théorique. Pour notre étude, le côté de référence logique ne représente qu'un type intellectuel de cohérence parmi les autres, dont la nature non-conceptuelle ne peut les exclure du domaine du discours.

Dans le procès d'établissement des valeurs culturelles, la force normative rassemble les phénomènes artistiques particuliers sous le signe du pouvoir totalisant au delà de l'ordinaire. On fait évanouir les détails concrets de leur apparition, on semble oublier les conditions immédiates dont surgissent l'œuvre et la convulsion dont elle semblait être troublée. Apparément exempte de temporalité, une bonne part de ces normes devient des symboles sociaux représentatifs, dont la sémiotique se rattache à la simplicité des conseils techniques. Les uns restent liés au monde des percepts et des contenus, pourrant être assimilés ou rejetés par de nouveaux ensembles prescriptibles. Les autres demeurent pourtant comme des modèles absolus de l'efficacité créatrice en tant que synthèse des actions expressives. À l'art succède la science de l'art, aux normes actives, leurs contours idéaux.

Nous étions habitués (dans un certain sens ci-dedans signalé, que la tradition a été comprise) de considérer les quelques grands instants, dont l'expérience littéraire se canonise et qui s'accordent avec l'apparition des poétiques classiques, de simples synthèses doctrinales des moments artistiques antérieurs. C'est évident qu'une grande part de ces démarches suivent des éxigences purement taxinomiques, de nommer et systématiser les réalités artistiques fluctuantes et de reprendre, par la voie conceptuelle, ce qui était verifié pratiquement sur (ou qu'on avait prouvé être compatible avec) la plupart des œuvres d'une époque historique.

Pourtant *La poétique* d'Aristote ou *Le traité sur le sublime* de Longin ou bien *L'art poétique* de Boileau ne semblent pas être des rhétoriques appliquées à une somme des dessins particuliers (thèmes et motifs, signes et symboles des écritures, idées philosophiques et métaphores). C'est surtout de construire le type idéal de la création totale, que ces libelles croient être possible dans tel supercode culturel et social, que soit la civilisation. Ce n'est pas seulement une généralisation sous l'énergie accrue des principes, mais c'est une manière de sublimer l'histoire dans le domaine de la poésie et du discours épique, qui se produise. Il ne serait pas hasardé de prétendre que tant Longin qu'Horace n'ont pas envisagé un discours organisateur et summatif des poèmes, mais le poème des poèmes, non tant une épure logique de l'art, qu'une croyance dans l'esthétique, par la voie d'une révélation imprévue, mais absolue, du corps glorieux des ordonnances de l'imaginaire.

Le plan idéal, qui présente les conditions et la structure eugéniques de la création avec une grande netteté d'ensemble, se dispose souvent suivant les catégories philosophiques, et la poétique demeure sur une synthèse àpriori esthétique, comprise comme un moment de l'ésprit [15]. Le principe de systématisation des poétiques traditionnelles a été presque continuellement influencé par l'hégémonie de la philosophie, donnant le spectacle des principes littéraires organisés dans une matrice historico-

[15] Luciano Anceschi, *Delle poetiche*, dans *op. cit.*, p. 87—88.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

spéculative. Menés par un esprit de rigueur métaphysique, ceux-ci éludent tout goût historique dans la pureté des essences objectivées et bannissent tout empirique, qui est prouvé pour cela n'être qu'une notion-exorcisme, source de toute négativité [16].

Les poétiques modernes entretiennent un perpétuel climat d'interpénétration entre l'art et la culture, en s'évidant de tout dogmatisme régulateur, pour pouvoir mieux intégrer les projets imprévus. On risque davantage sur l'empirique, plutôt que par attitude contre toute fermeture et afin que les normes littéraires virtuelles puissent contrôler avec une sureté inattendue le contexte de toute situation nouvelle.

Dans la recherche pratique, l'accent principal sur les normes virtuelles ne doit pas être mis sur la délimitation descriptive des formules esthétiques directrices. Elles vont être structurées dans des grades divers, selon la nature d'une conscience qui engendre ses buts, et qui s'achémine vers sa culminance tautologique. La finalité est, avant tout, une direction qui s'impose par les tensions-mêmes d'une structure normative vers son stade relatif d'équilibre. C'est sûr que l'essence des normes virtuelles ne constitue pas un moyen de conservation stable des valeurs, car les règles font un nombre limité de suggestions, tandis que les modèles généraux qui l'englobent sont réduits aux quelques comportements anthropologiquement définis : le romantisme, le classicisme, le baroque, comme des modalités génériques du style et comme des typologies esthétiquement valables.

Au contraire, les structures normatives ne sont pas généralement orientées avec une telle homogénéité. Les normes virtuelles ont comme essentiel (ce que les distingue des règles) le problème inclus des directions. Toute poétique se rapproche à son propre passé dans un emploi anticipateur et garde un coefficient d'opérations ouvertes, de sorte que la plus étroite doctrine s'adjoint à une finalité concrète : anticipation, projection et promesse de richesse des œuvres.

Les normes virtuelles s'échelonnent différemment et spécifiquement, d'une époque à l'autre, du fragmentarium jusqu'à la doctrine. Bien important pour nous, serait de poursuivre une relation entre les données concrètes d'une structure quelconque et la conscience abstraite sur la force normative en général, avec la structure sociale et avec le comportement mental des groupes sociaux particuliers d'après une position moniste.

Presque chaque période ajoutée aux autres revolues change l'image historique globale et, en même temps, les significations des structures partielles constituantes. Les doctrines poétiques vont subir des réévaluations rapportées à l'échelle temporelle dont la recherche aurait été faite. Il faut, tout de même, établir le datum historique relatif, qui situe notre regard sur le problème, parmi les autres acceptions différencielles données successivement au tel ou tel type normatif, que l'histoire comparative nous les apporte dans les études spécialement prêts au sujet.

[16] *Ibidem*, p. 72.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

DORINA GRĂSOIU

O CERCETARE SOCIOLOGICĂ ASUPRA STRATIFICĂRII PUBLICULUI ROMÂNESC DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX *

Conceptul de public, istoric nu numai în sensul apariției lui la un moment dat, ci și al schimbării conținutului de la epocă la epocă și de la un spațiu geografic la altul, a fost unul din factorii ignorați de istoria literară sau pomeniți accidental. Raportul de interdependență existent între emițător (creatorul de artă) și receptor (publicul) a direcționat, în schimb, cercetarea sociologică în două sensuri : sociologia creației și sociologia receptării.

Aceasta din urmă, pornind de la premiza că opera literară nu este un obiect finit, cu o existență de sine stătătoare, ci un fenomen social, ce trăiește numai prin repercutarea în conștiința lectorului, consideră factorul „public" hotărîtor și-l analizează în diversele lui ipostaze : publicul suport, publicul interlocutor, publicul teoretic al editorului, publicul real etc. [1].

Modificările care au loc în rîndul publicului cititor influențează în mod vizibil orientarea literaturii într-un anumit moment. Astfel, tendința de democratizare a publicului românesc de după 1830, în sensul reducerii numărului marilor boieri și al creșterii numărului negustorilor, meșteșugarilor, funcționarilor explică, într-un fel, invazia în literatura noastră a producțiilor romanești senzaționale, erotico-lacrimogene etc.

Se confruntă, în acest moment, două variante diferite ale publicului : cel ideal cu cel real. Îndrumătorii culturali, care acum trăiesc din comercializarea efectivă a cărții și deci au tot interesul să-și atragă publicul plătitor, sînt puși în fața a două alternative la fel de alarmante : sau, adresîndu-se unui public ideal, își mențin înaltele exigențe estetice, dar atunci sînt amenințați de faliment, sau, renunțînd la propriile idealuri despre frumos, satisfac gustul unui public needucat dar real, însă în felul acesta își compromit opera de culturalizare : „Pare că ne aflăm în fața unui conflict tipic între „ofertă și „cerere". În mod schematic, lucrurile ar putea fi rezumate

---

* Pe baza cataloagelor Cabinetelor de lectură.

[1] Vezi *Littérature et société*, Éditions de l'Institut de Sociologie, l'Université libre de Bruxelles, 1967, p. 86.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 227—238, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

astfel: „îndrumătorii" aveau visuri mari, „publicul" opunea rezistență, nefiind pregătit" [2]. Lipsa unor lucrări de informație asupra categoriilor de cititori din primele decenii ale secolului trecut îngreunează studierea compoziției publicului la acel moment. În schimb, din perioada 1835—1860 s-au păstrat cîteva cataloage ale Cabinetelor de lectură, adevărate „termometre ale gustului" (cum le numește Paul Cornea), reflectînd nu ceea ce ar fi fost nimerit să se citească, ci ce se citea efectiv.

Cabinetele de lectură au fost înființate în Franța, unde au prosperat cam pînă prin jurul anilor 1845. Ele erau concepute ca niște săli de lectură în care, pe baza unui abonament lunar sau anual, putea oricine veni să consulte cărți sau ziare. „Des papiers, de l'encre, des livres, des quinquets, des carafes et surtout des verres d'eau, tel est le mobilier de rigueur d'un cabinet de lecture" [3]. Scopul unor astfel de cabinete era mai mult comercial decît educativ. Știind ce se citește, cei ce girează cabinetul oferă „romans nouveaux [...], romans anciens, romans de hasard. Romans, romans, romans; véritable invasion. Sans les romans, cette industrie serait sans objet" [4].

Deși imitate în mod cert după modelul franțuzesc, cabinetele de lectură din Principate prezintă unele particularități care le individualizează. În primul rînd ele nu au o existență aparte de cea a librăriilor, ci sînt doar „secții de împrumut" ale acestora. Apoi, fapt esențial, toate cărțile procurate prin aceste cabinete sînt în limba franceză. Deci, condiția sine-qua-non a frecventării lor este cunoașterea *acestei* limbi. În atare situație devine evident că „secțiile de împrumut" au servit păturilor mai instruite și nu maselor largi de cititori. „Cei care pentru cîțiva piaștri pe lună obțineau pe această cale cărțile dorite se recrutau, mai ales, din categoriile sociale intermediare: negustori, meșteșugari, funcționari, intelectuali mărunți, și mai puțin din lumea boierească înaltă care, chiar și în timpul cenzurii introduse de Regulamentul Organic, reușea să intre în posesia cărților comandate" [5]. Nu trebuie uitat însă că printre frecventatorii cabinetelor se aflau, în mod sigur, și femei. N. Iorga relatează în acest sens o întîmplare semnificativă: „Îmi aduc aminte din copilăria mea ce se întîmpla cînd, la un unchi al meu din Botoșani, Manole Iorga, soseau fascicolele din *Dramele Parisului* ale lui Ponson du Terrail și eram chemat să citesc mătușii mele ce era în aceste pagini" [6].

Scopul cabinetelor de lectură era cu preponderență mercantil, atît în Franța, cît și la noi. Acolo, cei ce girau cabinetele „oameni săraci, dar onești", nu se fereau să invoce adevăratele argumente pentru care au închiriat aceste localuri: ori fiindcă „au pierdut situația lor" ori „slujba de pînă acum nu procura suficiente resurse" [7].

---

[2] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 454.

[3] Claude Pichois, *Pour une sociologie des faits littéraires. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX^e siècle.*, *Annales. Economies. Sociétés Civilisations*, *1959*, 3—4, p. 523.

[4] Ibid., p. 529.

[5] Radu Poseti, *Despre censura în Moldova*, în „Analele Academiei Române", S. II, T. XXIX, „Memoriile secției de istorie", p. 311.

[6] N. Iorga, *Traducerile din limba franceză în literatura românească* (Conferință ținută la Brașov, 2 august 1936), p. 11.

[7] C. Pichois, *art. cit., loc. cit.*, p. 523.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În schimb, la noi, obținerea beneficiului mai avea nevoie de o „acoperire" nobilă, de simularea bunelor intenții educative. Dacă ar fi să ne luăm după unele anunțuri ale cabinetelor, singurul motiv al înființării lor a fost propagarea veritabilei literaturi. Mai mult decît atît, proprietarii, pentru a nu greși în alegerea cărților, solicitau chiar și părerea „oamenilor de gust din epocă" [8]. De fapt, cabinetul, împreună cu librăria, aducea mari beneficii, motiv pentru care patronii făceau orice concesii cititorilor, singura lor grijă fiind cunoașterea cît mai exactă a gustului publicului la momentul respectiv. Un exemplu îl constituie „stabilimentul" lui C. A. Rosetti (alcătuit din librărie, tipografie, cabinet de lectură), care asigura existența întregii familii a revoluționarului exilat [9].

Operele ce puteau fi împrumutate prin cabinete erau cuprinse în niște cataloage puse la îndemîna cititorilor. Tot aici figurau și condițiile de abonament, care, în linii mari, erau aceleași pentru fiecare cabinet.

Aceste liste de autori și de opere permit o concluzie generală asupra cărților ce au circulat la noi în epoca dinaintea revoluției. Mai mult, pe baza metodei statistice, inventariindu-se operele, clasificîndu-le pe literaturi, operînd un clasament al autorilor, se pot trage cîteva concluzii semnificative pentru gustul publicului românesc la acea dată.

Primul cabinet de lectură de la noi este cel înființat de Frederic Walbaum la București. În 1826 el era patronul unei librării care, nu după mult timp, își va deschide și secția de împrumut. Lista cărților existente în cabinet apare de-abia în 1838 sub titlul: *Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour de Frédéric Walbaum*. Aici sînt înscrise 1028 de opere din literatura universală; toate cărțile sînt în limba franceză, traducerile din engleză, italiană, germană fiind destul de puține. Criteriul de organizare al materialului este ordinea alfabetică a autorilor, iar în alegerea operelor se remarcă preferința pentru notele de călătorie, pentru memorii (mai ales asupra vieții lui Napoleon) și, bineînțeles, pentru romane.

În aceeași perioadă, apare și-n Moldova un cabinet,[10] cel al lui Ioan Bogusz, dar, din păcate, catalogul acestuia s-a pierdut, așa că nu putem ști ce cărți erau cuprinse în el. În schimb, catalogul scos de Adolf Hening la Iași în 1843, *Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hening* s-a păstrat. Ca metodologie e inferior celui muntean, cuprinzînd 1587 de volume, dar numai 787 de titluri (neluîndu-se în considerare cap.: *Operas*, *Drames*, *Vaudevilles*). În schimb, cărțile sînt alese cu mai multă grijă, existînd un procent mai mare de opere valoroase decît în celălalt.

Cel mai însemnat cabinet a fost al lui C. A. Rosetti și E. Winterhalder, care au publicat și cele mai multe cataloage intitulate: *Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder*. Primul, apărut în 1846, cuprinde 1566 de titluri (971 în catalogul propriu-zis, restul în cele trei suplimente scoase în același an). A doua ediție a catalogului apare în 1850 și cuprinde 1342 cărți. În sfîrșit,

---

[8] Vezi „Albina românească", XI, 1840, 15 august, nr. 64, p. 262.
[9] Vezi Marin Bucur, *C. A. Rosetti*, Ed. Minerva, 1970, p. 23.
[10] R. Rosetti, *art. cit.*, loc. cit., p. 323.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ultima, în 1860, e consemnată de C. A. Rosetti, avînd un sumar de 1732 opere [11]. Şi aici se recurge la ordinea alfabetică a autorilor, dar numărul cărţilor este mai mare şi numele prestigioase mai des întîlnite.

În 1847 C. A. Rosetti şi Winterhalder mai scoseseră un catalog intitulat *Catalogue général des livres, qui se trouvent au magasin de librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder*. Acesta a fost considerat tot un catalog de cabinet de lectură [12] dar, după părerea noastră, el este catalog de librărie. În primul rînd, în fiecare catalog de cabinet există, cum e şi firesc, condiţiile de abonament; singurul care nu le are e acesta. Apoi, din moment ce cărţile se împrumutau, nu mai era nevoie ca în dreptul fiecăreia să apară, ca-n acest catalog, preţul de vînzare (inexistent în celelalte cataloage). În sfîrşit, alcătuit după cu totul alte criterii (împărţit în capitole tematice), acest catalog cuprinde numeroase enciclopedii, dicţionare, cărţi de ştiinţă, care, puţin probabil să fi fost solicitate în cadrul unor cabinete de lectură.

Ca atare, în statistica pe care o vom efectua, nu vom ţine cont de operele cuprinse în catalogul amintit.

Paralel apăreau la Iaşi *Catalogue du cabinet de lecture français* al librăriei lui F. Bell şi-n 1858 *Catalogue des livres du Cabinet de lecture du Th. Codresco, Petrini* etc. Acestea n-au putut fi examinate întrucît nu mai figurează în nici una din bibliotecile publice din Bucureşti şi Iaşi.

În concluzie, pentru a inventaria cărţile ce se citeau am folosit efectiv patru cataloage; cel al lui Walbaum din 1838, al lui Henning din 1843, al lui C. A. Rosetti din 1846 şi al aceluiaşi din 1850. Metoda statistică aplicată acestor liste de autori şi opere a condus spre cîteva consideraţii semnificative chiar şi numai prin reprezentarea lor cifrică:

Număr total de opere cuprinse în cataloage: 4 779. (dintre care 97 neidentificate ca gen literar sau limbă de bază).

I *Limbi din care se citea* (socotind limba de bază şi nu pe cea intermediară):
din *franceză* — 4.048 titluri; *engleză* — 481; *germană* — 88; *italiană* — 23; *rusă* — 13; alte limbi (*spaniolă, arabă, turcă*) — 29.

II *Clasamentul autorilor după numărul titlurilor cu care figurează în cataloage* [13]:

Balzac — 68 titluri (o carte e semnată H. de Saint-Aubin); *Al. Dumas* — 66; *W. Scott* — 51; *Paul de Kock* — 42; *F. Soulié* — 40; *G. Sand* — 36; *P. L. Jacob* — 31; *M. Masson* — 31; *Mme. A. Arnaud* — 29; *E. Sue* — 25; *V. Hugo* — 22 (dar un titlu e „Oeuvres complètes" — 17 vol.); *Elie Berthet* — 21; *F. Cooper* — 21; *Méry* — 21; *E. Souvestre* — 20; *Mme la duchesse d'Abrantès* — 18; *Chateaubriand* — 18; *F. Marryat* — 18; *Byron* — 17; (un titlu e „Oeuvres complètes" — 6 vol.) *Pigault-Lebrun* — 16; *L. Gozlan* — 16; *Roger de Beauvoir* — 14; *L. Bulwer* — 14; *La Comtesse Dash* — 14; *Jules Janin* — 14; *A. Karr* — 14; *Ch. Nodier* — 14 (un titlu: „Oeuvres complètes" — 9 vol.); *L. F. Raban* — 14; *Ch. de Bernard* — 13;

[11] Acest catalog n-a putut fi găsit în nici una din bibliotecile publice.
[12] Vezi Barbu Theodorescu, *Istoria bibliografiei române*, Bucureşti, 1945, p. 28—29.
[13] În acest clasament figurează autorii care-n cataloage au peste 10 titluri.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Mme Sophie Gay — 13; *Aug. Ricard* — 13; *Jules Sandeau* — 13; *V. d'Arlincourt* — 12; *A. Brot* — 12; *E. Jouy* — 12; *E. L. B. de Lamothe-Langon* — 12; *Al. de Lavergne* 12; *Mme de Staël* — 12; *E. Corbière* — 10; *Van der Velde* — 10.

În cataloage există însă şi numele unor autori, ce nu au fost cuprinşi în acest clasament (figurînd cu mai puţin de 10 titluri), dar care trebuie menţionaţi pentru rolul deosebit pe care l-au avut în evoluţia ulterioară a literaturii române şi de asemenea în formarea unor scriitori români. Astfel: *Lamartine, Th. Gautier, P. Merimée, A. de Musset, Sainte-Beuve, Stendhal.*

III *Repartiţia cărţilor pe genuri*

romane — 3712; *memorii şi corespondenţă* — 265; *nuvele şi povestiri* — 191; *studii literare* — 174 (de tipul Sainte Beuve: „Critiques et portaits littéraires")

note de călătorie — 131; *teatru* — 115; poezie — 54;

fabule şi proverbe — 20.

Pornind de la afirmaţia lui N. Iorga: „Ceea ce un popor alege din literatura altui popor are totdeauna o deosebită valoare pentru aprecierea în acel moment a sufletului acelui popor"[14], vom încerca să facem cîteva consideraţii asupra publicului cabinetelor de lectură.

I. Izbitor, de la prima vedere, este numărul mare de cărţi franţuzeşti în comparaţie cu cel din alte literaturi. Faptul confirmă o realitate cunoscută şi anume aceea că în Principate, în perioada despre care vorbim, limba franceză era larg răspîndită, constituind un mediu intelectual nutritiv şi un vehicul de cultură în acelaşi timp. Cunoaşterea acestei limbi de largă circulaţie a permis, deci, contactul direct cu valorile unei literaturi remarcabile, pe de o parte, iar pe de alta, a înlesnit citirea operelor din restul patrimoniului universal. Cataloagele menţionează uneori şi numele traducătorilor, astfel că în multe cazuri se poate preciza prin mijlocirea cui ne-a parvenit o traducere sau alta. Ex.: autori ca Young şi Byron au fost cunoscuţi la noi prin intermediul tălmăcirilor lui A. Pichot şi Le Turneur. Tot din engleză mai traduceau: Ducis, Mlle A. Sobry (opere de Lady Morgan), Defauconpret (romanele lui Marryat) etc. Din germană, traducerile poartă semnăturile unui J. Cherbuliez, Ledhui, Jean Cohen etc.

II Clasamentul autorilor favorizează trei vîrste literare şi anume, în ordine cronologică: prima generaţie de romantici (Byron, Chateaubriand, V. Hugo), a doua generaţie de romantici (Al. Dumas, G. Sand, E. Sue), şi, în sfîrşit, trecerea de la romantism la realism, reprezentată prin Balzac.

Interesul pentru operele mai vechi era destul de redus, şi semnificativ pentru conflictul ofertă — cerere este faptul că unele dintre titlurile propuse de negustori (Molière — *Oeuvres complètes*, B. Pascal, *Les pensées*, *Les provinciales*) nu se mai repetă în cataloage. Explicaţia: nu se citeau; şi cum decisive erau opţiunile publicului, „îndrumătorii" coborau ştacheta, avînd însă grijă să nu alunece sub nivelul literaturii de colportaj.

Romantismul este receptat acum cu aviditate, nu ca modă, ci ca echivalent literar al unei stări de spirit. Ne aflăm în plin proces de transformare a societăţii, de afirmare a conştiinţei naţionale.

---

[14] N. Iorga, *art. cit.*, loc. cit., p. 3.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Nemulţumirea faţă de organizarea socială, faţă de domniile regulamentare, duce la o aşteptare febrilă, la hiperdimensionarea eului. Contactul cu romantismul francez a însemnat, în acest caz, concretizarea în plan literar a propriilor aspiraţii.

Prima generaţie de romantici, reprezentată prin Byron, Lamartine, Chateaubriand, V. Hugo, e adînc intrată în conştiinţa cititorilor, figurînd în cataloage cu opere complete. Dar chiar şi-n cadrul acestei generaţii preferinţele vor merge spre Lamartine şi V. Hugo (ceruţi în cabinete pînă la 1850) şi mai puţin spre Byron (care nu apare decît în primele două cataloage).

Explicabil, dacă ne gîndim că literatura noastră de atunci era elegiacă, sentimentală şi nu sumbră şi contestatară. Deci, receptarea se face pe baza unor „afinităţi elective" care direcţionează sensul intluenţelor. Reprezentanţii celei de-a doua generaţii de romantici — Al. Dumas, G. Sand, E. Sue etc., sînt contemporani cu cititorii şi, de aceea, operele lor sînt solicitate imediat.

Impresionantă, în acest sens, este promptitudinea cu care sînt aduse în ţară noutăţile literare de la Paris. După numai un an sau doi de la apariţie, multe dintre ele sînt oferite spre lectură în cadrul cabinetelor. Dar această sincronizare îşi are riscul ei : fiind vorba de opere contemporane şi nu de valori clasicizate, odată cu noutatea autentică pătrunde şi moda perisabilă. Faptul poate fi sesizat şi din clasamentul autorilor, care oferă un ciudat amalgam de nume : lîngă cei ce au supravieţuit timpului : Balzac, Al. Dumas, Chateaubriand, W. Scott, stau cei „trecători", obosiţi după abia un sezon literar : Mme duchesse D'Abrantès, Ch. de Bernard, Aug. Ricard, Roger de Beauvoir, Jules Janin etc. Dar, la vremea lor, aceştia din urmă se bucuraseră de privilegiile gloriei, fiind citiţi asiduu şi publicaţi în ediţii succesive. Modei se datorează, deci, graba cu care au fost aduşi la noi şi nu valorii lor, pe care numai vremea a putut-o decide.

Există multe asemenea cazuri şi din cataloage se pot desprinde cîteva. Mme la duchesse d'Abrantès [15] (soţia generalului Junot) ocupă în clasamentul general al autorilor locul 16 (cu 18 titluri). Astăzi, probabil, ducesa nu mai e citită de nimeni, dar pe atunci ea stîrnise o mare vîlvă cu memoriile ei despre Napoleon, intitulate *Mémoires ou Souvenirs historiques sur Napoleon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 18 volume apărute între 1831 — 1834. Încă din primul catalog, deci în 1838, cartea este înregistrată, şi nu e de mirare, dacă însuşi Balzac, ce o cunoştea pe ducesă, nota entuziasmat : „C'est de l'argent vivant". După aceste memorii, Mme d'Abrantès putea scrie orice, fiindcă, apreciată şi cunoscută, operele ei vor fi căutate şi citite imediat. Într-adevăr, romane ca *Blanche, Les deux soeurs* etc. apărute-n Franţa în 1840 circulă la noi încă din 1843, fiind solicitate succesiv în toate cabinetele pînă la 1850.

În aceeaşi situaţie se află şi Mme. Sophie Gay, mama Delphinei Gay (Mme de Girardin), care, în calitatea ei de prietenă a prinţesei Borghese, l-a cunoscut pe Napoleon şi a scris romane mult gustate în epocă : *Un*

[15] C. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, 1884, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

mariage sous l'Empire, *Salons célèbres*, în care descrie societatea Directoratului şi a Imperiului [16].

Deci, lista autorilor citiţi în cabinete permite constatarea că scriitorii predilecţi în această perioadă sînt reprezentanţii romantismului. Chiar şi din operele autorilor mai vechi sînt preferate acelea care, prin spirit şi concepţie, au premers curentului romantic (vezi *Nouvelle Heloïse* de J. J. Rousseau, *Adolphe* de B. Constant etc.). După cum s-a remarcat, romantismul este prezent nu numai prin lucrări majore şi prin nume prestigioase, ci şi prin opere scrise de autori de duzină, care, folosind la maximum recuzita romantică, au exagerat pînă la ridicol maniera proprie curentului (aceasta şi ca o consecinţă a modei).

III. Împărţirea pe genuri marchează prioritatea hotărîtoare pe care o deţine romanul în gustul publicului. Diferenţa dintre titlurile de romane şi celelalte genuri este de ordinul miilor. Un ascendent mai au în această perioadă memoriile, nuvelele şi povestirile, în schimb, teatrul şi poezia par a nu fi prea agreate. Lucru lesne de înţeles după ce am arătat că autorii preferaţi acum sînt romanticii şi că, după afirmaţia lui Thibaudet: „Le règne du romantisme est aussi le regne du roman; on fait son roman comme en classicism on faisait sa tragédie".

Dar şi în privinţa romanului există preferinţe pentru anume tipuri, respectiv pentru romanele istorice, romanele de aventuri, romanele eroticosentimentale şi chiar romanele licenţioase. Puţine sînt cărţile cerute succesiv care să ofere aspecte din viaţa reală (Balzac cu *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie privée*, *Nouvelles scènes de la vie de province* şi, poate, G. Sand cu *Le compagnon du tour de France*. Acestea ar constitui „romanele sociale", în care autorul îşi îndreaptă atenţia asupra diverselor medii, încercînd să surprindă specificul fiecăruia. Dar şi-n astfel de opere se întîmplă, şi nu rareori, ca societatea contemporană să fie doar un cadru în care eroul romantic să-şi etaleze neobosit virtuţile.

În rest, mai toate, servesc cititorului aventuri neverosimile, crime pasionale, desfăşurări spectaculoase de evenimente într-un decor macabru etc. Tentaţia evaziunii în ficţiune, în trecutul istoric sau în peisaje exotice se face simţită tot mai pregnant. Examinînd tipologia romanelor citite la noi în perioada 1838—1850, remarcăm faptul că romanul istoric e reprezentat masiv prin operele lui Al. Dumas, W. Scott, F. Cooper, V. Hugo (*Han d'Islande*), Alfred de Vigny (*Cinq Mars*), Bulwer-Lytton (*Les derniers jours de Pompei*), Mme Genlis (*Le siège de la Rochelle*). Romanul de groază, mai puţin cerut dar totuşi existent în mai toate cataloagele, e prezent prin numele întemeietorului genului: Ducray — Duminil (*Elmonde ou la fille d'hospice*). Nici romanul negru englez nu lipseşte. *Les mystères d'Udolphe* al lui Anne Radcliffe e solicitat în cadrul tuturor cabinetelor. Din îmbinarea romanului social cu romanul de groază a rezultat un ciudat hibrid intitulat „romanul social popular" [17], atît de răspîndit în această perioadă. Reprezentanţi: E. Sue (*Les Mystères de Paris*), P. Feval (*Les fanfarons du roi*), J. Soulié (*Le conseiller d'état*).

[16] *La Grande Encyclopédie*, Paris, vol. 8, p. 630.

[17] Vezi Cornelia Ştefănescu, *Romanul Misterelor*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. Acad., 1971, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De mare succes se bucură cele erotico-sentimentale de tipul : *Un coeur de jeune fille* (al lui M. Masson), *Celui qu'on aime* (de Aug. Picard), *Marianna* (de Jules Sandeau), *Folles amours* (al lui A. Brot) etc. Tendințele acestei literaturi pot fi ușor deduse din titlurile cărților oferite publicului : *La femme, le mari et l'amant, Vierge et martyre, L'assasinat, Les catacombes, La baronne et le bandit, Un rêve d'amour, L'espion de police, Le secret de la confession, Le Boudoir et la mansarde* etc. Revin cu o frecvență obsesivă cuvinte ca : „rêve, amour, secret, boudoir, l'assasinat, les aventures, les catacombes, séduction, vice, vertu" etc.

Romane negre și fantastice, istorii cu hoți în inimaginabile ruine, bestialități ale vampirilor, romane licențioase ; pe scurt — o literatură agresivă, de crime și violuri.

După cum am văzut, cei ce împrumutau cărți erau oameni cu o anume cultură, odată ce puteau citi direct în franceză. Atunci, ce anume determina publicul cabinetelor să consume o asemenea producție subliterară ?

Operele ce se vehiculau prin cabinete satisfăceau nevoia de romanesc a cititorului, de răsturnări spectaculoase de situații, corespundeau aspirațiilor lor „bovarice" de a trăi într-un ritm trepidant, amenințați de pericole la tot pasul ; e o literatură de consumație și de compensație. Ea furnizează „surogatul unor ficțiuni cu caracter romanesc cît mai violent" [18], dînd iluzia unei trăiri efective în alt spațiu și alt timp. În această perioadă, deci, literatura începe să însemne și altceva decît numai povestiri moralizatoare, care să educe și să instruiască ; ea începe să fie luată drept mijloc de amuzament și destindere. Înlocuirea utilului cu plăcutul se produce tot mai decis în gustul publicului : „Povestirile moralizatoare plictiseau, oamenii voiau să se amuze, iar supapa odată deschisă, prin efectul supralicitării, vechile criterii restrictive se prăbușeau" [19].

Nu trebuie uitat, de asemenea, un alt fapt ; cititorul e atras, de multe ori, de autor și numai după aceea de operă. Altfel, după romanele sociale și umanitare, amintite în cazul lui G. Sand, publicul n-ar mai fi trebuit să înghită acea „chef d'œuvre du genre idyllique en France" [20], cum numea Lanson romanul *François le Champî*, propus spre citire lectorilor români în chiar anul apariției lui (1850).

Abonatul cabinetului dorește operele lui W. Scott, Al. Dumas, G. Sand fiindcă, la acel moment, ei sînt scriitorii lui favoriți. E de ajuns ca autorul respectiv să se fi impus, prin cîteva lucrări, ca apoi tot ce va scrie să fie citit de public, indiferent de genul literar pe care-l abordează. Numele său girează acum cartea. Un exemplu, în acest sens, îl constituie cazul lui W. Scott. După cum se știe, acesta debutează cu versuri, avînd norocul să fie considerat unul dintre cei mai mari poeți ai Angliei, dar această numai pînă la apariția lui Byron. Din 1814, simțind că are un rival, și încă unul victorios, Scott renunță la poezie și se decide să scrie romane. În primul catalog din 1838 autorul englez e reprezentat prin 35 de titluri, toate

[18] Dinu Pillat, *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a sec. al XIX-lea*, București, 1947, p. 4.

[19] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, EPL, 1966, p. 68.

[20] G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1924, p. 997.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romane. În schimb, în 1843, apar şi volumele de poezii care, după cum am văzut, fuseseră scrise cu mult timp în urmă. *Le Lai du dernier Ménestrel*, *La Dame du Lac*, *Marmion*, *poème de la bataille de Flodden Field*, *La vision du Don Rodrigue* etc. Multe dintre acestea sînt solicitate în continuare, dar chiar de n-ar fi fost, faptul că figurează în cataloage ilustrează creditul pe care publicul îl acordă unui autor impus în conştiinţa lui.

În privinţa preferinţei publicului pentru memorii şi note de călătorie, ea se datorează aceleiaşi nevoi de ieşire din cotidianul tern şi dorinţei de a realiza în planul imaginaţiei aspiraţia secretă către o existenţă aventuroasă, cu totul ieşită din comun. În astfel de lecturi se caută tot neobişnuitul, primejdia. În plus, acest public era extrem de curios, avid de a cunoaşte locuri şi întîmplări care-n viaţa de toate zilele îi erau refuzate. Orice titlu care începe cu „confession", „mémoire", va fi cerut consecvent în toate cabinetele de lectură.

Pare surprinzător faptul că numărul studiilor literare este mai mare decît al pieselor de teatru. Dar, în cazul studiilor, foarte rare sînt situaţiile cînd ele se repetă în două cataloage; în schimb, multe dintre piesele citite într-un cabinet, sînt apoi solicitate succesiv în cadrul tuturor celorlalte. (Ex.: studiu ca „L'influence des passions sur le bonheur des individues et des nations", sau „Lettres sur les écrits et le caractère de J. J. Rousseau" ale Mmei de Staël nu apar decît în catalogul din 1838. În schimb, piesele lui V. Hugo: „Marion Delorme", „Le Roi s'amuse", „Angelo", figurează în cel puţin trei din cele patru cataloage.)

Studiile erau aduse de negustori, probabil, şi pentru prestigiul cabinetelor, dar văzînd că nu sînt solicitate, ei nu reînnoiesc oferta.

În privinţa teatrului se mai ridică o problemă: multe dintre piesele ce ar fi putut fi citite prin cabinete, se reprezentau, la acel moment, pe scenele teatrelor, de către companiile franceze. Astfel, în *stagiunea 1838 — 1839* se jucau, în Muntenia şi Moldova, piese ca [21]: „La Dame Blanche" par Scribe, „L'Interdiction", par E. Souvestre, „Un de plus" par P. de Koch *în stagiunea 1840 — 1841* — „Le page de régent" par Scribe, „L'ombre d'un amant" par Scribe etc., *în stagiunea 1842 — 1843* „Louise ou la Réparation" par Scribe, „Philippe" — par Scribe, „La visite à Bedlam "par Scribe, „Le caporal et la payse" par Paul de Kock etc. Nici una din piesele citate mai sus nu figurează în vreunul din cataloage. Mai mult, un dramaturg jucat insistent ca E. Scribe e prezent în cabinete cu 6 opere, dintre care una singură e piesă de teatru („La calomnie"), restul — romane („Piquillo Alliago ou les Maures sous Philipp III ", — 9 vol.).

Poezia e reprezentată prin 54 de titluri (aceasta nu înseamnă că automat, sînt şi 54 de volume. Aşa cum am arătat, un titlu poate să însemne uneori şi 6,7 chiar 10 volume). Ca întotdeauna, genul liric e receptat mai greu; romanul are capacitatea de a reface cu uşurinţă o lume imaginară, populată cu oameni şi întîmplări ce dau senzaţia de viaţă, dezlănţuind fantezia cititorului, proiectîndu-l într-un univers străin lui, dar cu atît mai mult dorit. Cei ce consideră literatura un excitant al fante-

[21] Vezi T. Burada, *Istoria teatrului in Moldova*, vol. I, p. 235—239 şi I. Horia Rădulescu. *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, cap. III.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ziei, nu spre poezie (ce presupune meditaţie şi reverie) îşi vor îndrepta deci, opţiunile.

Oricum, remarcabilă în cataloage este selecţia riguroasă a volumelor de poezii, care mai toate sînt de o valoare excepţională; Lord Byron, *Oeuvres complètes*, 6 vol.; Lamartine, *La chûte d'un ange*, *Jocelin*; V. Hugo, *Les feuilles d'automne*, *Odes et Ballades*, *Poésies* — 6 vol. etc.

Nivelul publicului cabinetelor poate fi dedus nu numai din preferinţele sale literare sau din carenţele de gust, ci şi din informaţiile referitoare la lumea literelor, la schimbările survenite, la numele noi ce apar etc.

Cataloagele oferă multe exemple ce dovedesc o anume dezorientare în privinţa atribuirii paternităţii unor opere. Aparent, astfel de consideraţii ar privi exclusiv pe patronul cabinetului, dar cum erorile se perpetuează de la un cabinet la altul, fără ca intervenţia cititorilor să se facă simţită în vreun fel, e de presupus că acesta era nivelul general de informaţie la acel moment.

În mai toate cazurile, erorile se datorează coincidenţei de nume, cînd în mod obligatoriu, autorul mai cunoscut îl „suprimă" pe celălalt, răpindu-i, în ochii lectorului român, calitatea de scriitor. E cazul lui Al. Dumas-fils, al cărui nume nu e menţionat, dar în schimb *La Dame aux camélias* e trecută cu multă dezinvoltură alături de cele 66 romane ale lui Dumas-père. Într-un fel, acelaşi destin l-a avut, la noi, şi Alfred de Musset pînă la 1843, deoarece în primele două cataloage operele sale *Confession d'un enfant du siècle*, *Un spectacle dans un fauteuil*, *Le fils du Titien*, figurează în dreptul numelui Paul de Musset. În cabinetele din 1846 şi 1850 el încetează de a mai fi confundat, intrînd în posesia propriei identităţi. Aici este şi mai vizibilă atitudinea cititorilor: atîta timp cît Paul de Musset, literat şi frate mai mare, a fost cel cunoscut, opera poetului *Nopţilor* a trebuit să sufere tutela unui nume fals, ce a fost înlăturată numai după ce Alfred de Musset a devenit el însuşi o personalitate încă mai marcantă pentru cititorii dintre Dunăre şi Carpaţi.

Cărţile vehiculate în cabinete au direcţionat, într-o măsură, şi traducerile apărute la noi după 1850. Confruntarea, bineînţeles selectivă a acestora [22] cu titlurile din cataloage permite constatarea că o bună parte din operele citite în cabinete n-a satisfăcut numai gustul unei minorităţi spirituale ci, prin traducere, s-a răspîndit şi-n celelalte pături ale societăţii.

Al. Dumas — 1851 — *Acte* (trad. de C. Gane) figura în cataloagele din 1843, 1846
1856 *Iacobinii şi Girondinii* (trad. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1846, 1850

W. Scott 1856 — *Fidanţata din Lamermoor* (trad. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1838, 1843, 1846.

G. Sand — 1855 *Lacul dracului* (tr. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1846, 1850.

E. Sue — 1853 *Artur* (trad. de P. Teulescu) figura în cataloagele din 1843, 1846, 1850.

[22] Pentru confruntare am folosit *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, Ed. Academiei, 1966, vol. II, partea I, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

E. Sue — 1857 *Comandorul de Malta* (trad. de Nicu Racoviță) figura în catalogul din 1843.

Paul de Kock — 1852—1853 *Bărbierul din Paris* (trad. de T. Vartic) figura în toate cataloagele

1856 *Lăptărița din Montfermèil* (trad. de I. M. Bujoreanu) figura în cataloagele din 1838, 1843, 1846.

1856 *Sora Ana* (trad. M. T. Orășanu) figura în toate cataloagele.

1857 *Madalena* (trad. de I. M. Bujoreanu) figura în toate cataloagele.

Jules Sandeau — 1856 *Mariana* (trad. P. Teulescu) figura în cataloagele din 1843, 1846, 1850.

E. Souvestre — 1856 *Avutul și săracul* (trad. de A. Pelimon) figura în cataloagele din 1838, 1846.

Clémence Robert — 1857 *Tribunalul secret* (trad. de C. Zăgănescu) figura în catalogul din 1846, 1850.

În plus, cabinetele de lectură au dezvoltat plăcerea de a citi și, ceea ce este și mai important, au declanșat forțe interioare și imbolduri în domeniul creației originale, care se resimte în această perioadă, mai ales în ceea ce privește romanul, de invazia senzaționalului și a tenebrosului, a eroticii lacrimogene și a aventurii.

Între 1860 — 1870 unii dintre autorii români (mai toți traducători ai romanelor mai sus pomenite) autohtonizează romanul de mistere, complicînd și mai mult acțiunea, multiplicînd urzelile și mizînd încă mai serios pe senzațional.

Printre ei se numără I. M. Bujoreanu (*Mistere din București*, 2 vol., 1862), G. Baronzi (*Misterele Bucureștilor*, 2 vol., 1863) care creează avînd vizibil modelul în față : *E. Sue cu Misterele Parisului*. C. D. Aricescu prin *Misterele căsătoriei* (1869) se îndepărtează de Sue, combinînd maniera lui Balzac cu cea a lui Paul de Kock.

Un boem român (1860) romanul lui Pantazi Ghica, precum și *Don Juanii din București* (1861) (bănuit a fi fost al lui Pantazi Ghica, apoi al lui Ion Ghica, și, mai de curînd, al lui Radu Ionescu) încearcă să fie „roman de obiceiuri", care să reprezinte o parte din posibila la noi „comedie socială".

Dar primul roman de tip balzacian, prima creație obiectivă este *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănîncă* (1862 — 1863) al lui N. Filimon.

Paralel cu romanul de mistere se dezvoltă la noi, în aceeași perioadă, și romanul sentimental, cu exaltări erotice și complicate intrigi amoroase, plasate în decoruri bizare, de tipul celor scrise de G. Sand la început : *Indiana, Lélia, Mauprat, Leone-Leoni.*

Pe această linie evoluează Bolintineanu cu *Manoil* (1855), imitat de Gr. Haralambie Grandea (în *Fulga*), apoi cu *Elena*, unde abundă situațiile neverosimile, cu eroi dispuși continuu la tirade sentimentale.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Doritorii nebuni (1864) publicat de Bolintineanu în foiletoanele Dimboviței — este o ciudată îmbinare între romanul sentimental și cel de mistere.

În concluzie, cabinetul de lectură, soluție de compromis plasat la jumătatea drumului dintre librărie și biblioteca publică, a reușit, într-un anume moment al dezvoltării culturii noastre, să satisfacă necesitățile de lectură ale unui public ce trebuia să îndeplinească două condiții : să cunoască limba franceză și să achite costul unui abonament. Gustul pentru aventură, pentru melodramă, pentru pasiunile violente și momentele limită ce caracterizează acest public a orientat traducerile de după 1850 la noi și a influențat în parte — cum s-a văzut — și creația originală.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAUL ANGHEL

PREAMBUL LA CAPITOLUL SADOVEANU *

Odată, în timpul unei călătorii spre Paşcani, am fost ispitit de un demon : ce-ar fi dacă aş nimeri nu în tîrgul care l-a dat lumii pe Sadoveanu, şi, în general, între prietenii şi admiratorii săi, ci altundeva, la capătul lumii, între necunoscuţi, între nişte oameni care nu ştiu limba românească, nu ştiu nimic despre România şi despre Mihail Sadoveanu. Ce m-aş face, mi-am zis, dacă ar trebui să le vorbesc unor asemenea ascultători, mai ales dacă mi s-ar impune ca în cursul expunerii mele să nu fac nici o referinţă lăturalnică, fiind ogligat să explic o ţară, o cultură, o literatură printr-un singur nume : Mihail Sadoveanu. Ce m-aş face ? L-aş deschide pe Sadoveanu. Aş citi prima pagină din *Baltagul* :

„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială şi semn fiecărui neam.

Pe ţigan l-a învăţat să cînte cu cetere şi neamţului i-a dat şurubul.
Dintre jidovi, a chemat pe Moise şi i-a poruncit : tu să faci o lege (...)
A chemat pe ungur cu degetul (...)
S-a înfăţişat şi turcul (...)
Sîrbului i-a pus în mînă sapa(...)
A poftit şi pe boieri şi domni la ciubuc şi cafea ...

La urmă, au venit şi muntenii ş-au îngenunchiat la scaunul Împărăţiei. Domnul Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă :

— Dar voi, necăjiţilor, de ce aţi întîrziat ? ..."

Ce vom observa, fie şi din acest scurt pasaj, scurtat pentru uzul demonstraţiei ? Că bucata e traductibilă, în orice limbă, că povestea e comprehensibilă universal, că fragmentul de umanitate pe care ni-l înfăţişează Sadoveanu, această lume de ciobani, dă sama — cum ar spune Domnia Sa — de destinul unui întreg neam care se face înţeles prin cea mai simplă poveste, o poveste care cuprinde începutul şi sfîrşitul printr-un singur destin. Că povestea reîncepe acolo unde sfîrşeşte, prin grija unei femei de a se reînscrie ritmurilor cosmice — aducerea oilor la păşunea de vară, pregătirea unei nunţi, care urmează firesc îngropăciunii. Ce simplu, putem spune, încape întregul univers între Dorne, apa Bistriţei şi apa

* Fragment din *O istorie posibilă a literaturii române.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 239 — 247, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Prutului, ce puțini oameni în această poveste, cum știu oamenii să rezume prin scurtul lor destin, atît de enigmatic, enigmatica poveste a lumii, care rămîne eternă prin niște mari ritmuri, aceleași pretutindeni.

Pentru a duce la capăt experiența, să deschidem *Biblia*, cartea întîia, întîiele versete : „La început a făcut dumnezeu cerul și pămîntul. Și pămîntul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adîncului și duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor ..."

Să deschidem acum cartea indiană, *Rig-Veda*, o carte poate ceva mai veche, la același capitol al Facerii, asemănător celui biblic : „La-nceputuri universul a fost apă. Numai apă/ Val în neastîmpăr, undă, dar supusă unui gînd / — „Cum pot face oare, cum, ca să-mi înmulțesc ființa /, s-o renasc nemăsurată, înmiindu-mă?" Curînd / Curînd însă Duhul Apei a căzut în remușcare. / Înfrîngerea puse flăcări în al apelor vîltor /. Și din calda îndomnire a ființei care-i apa, / Se ivi un ou de aur luminînd strălucitor" ...

Trecînd într-un alt colț al lumii, pe continentul sud-american, să deschidem o altă carte fundamentală, aparținînd unei culturi dispărute — Cultura Maya —, cartea numindu-se în limba aborigenilor, *Popol Vuh* : „Și au zis strămoșii : „Dar sub arbori și liane va fi doar tăcere? Se cuvine ca de-acum înainte să fie cineva care să le păzească !... Și-n aceeași clipă au fost creați cerbii și păsările ... „Tu, cerbule, au spus strămoșii, vei dormi în luncile rîurilor și-n rovine ..." „Voi, păsări, veți sălășlui în arbori și în desișurile de liane ..." Și fiind dusă la capăt facerea tuturor animalelor cu patru picioare și a păsărilor, li s-a spus de către Creator, de către Modelator, de către Strămoși: „Vorbiți, țipați, ciripiți, gînguriți, chemați și dați zvon fiecare după seminția sa, după rînduiala fiecăruia". Așa li s-a spus cerbilor, păsărilor, pumelor, tigrilor și șerpilor".

Trei texte, primul de o sumbră simplitate sacerdotală, al doilea țintind abisurile abstracțiunii, al treilea desfășurînd feeria tumultuoasă și concretă a existenței, toate trei unite printr-un ce impersonal, prin tonul eliberat cu care se spun adevărurile absolute, acele adevăruri sau fapte care transced graiului și care, la fel de bine, s-ar putea întruchipa în piatră sau cînta. *Baltagul* lui Sadoveanu face parte din această familie de texte, nu atît prin narațiune cît prin ton.

Ca să cuminți lucrurile, vom spune : iată o poveste clasică, a unui clasic de oriunde. Iată o poveste cu înțelepciune, iar înțelepciunea e mai mult decît clasică, precede arta și filozofia, vine dintr-un orizont arhaic de cultură, din orizontul marilor și străvechilor culturi umane, cărora le aparține și autorul nostru. Iată o poveste scrisă într-o limbă aproape rituală, care se scutește de a fi tradusă, dacă e bine citită, o limbă suprem muzicală, care pare a nu fi a autorului, ci a unei culturi fără descendență, întru atît e de solemnă, fermecătoare și stranie, simplă și somptuoasă, urcînd din străfundul memoriei noastre lingvistice, din orizontul difuz în care sonurile ies din somn ca să devină muzică, să fascineze, ca apoi să recadă în somn. Pe anume registre limba lui Sadoveanu are un efect suav adormitor, prin sugestivul ei, ca o expiere depărtată de orgă... Sînt doar cîteva însușiri, bătătoare la ochi, ce s-ar impune, socotesc, imediat ascultătorilor acelora îndepărtați, care ar auzi pentru întîia oară de Sadoveanu și de arta lui.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În cuprinsul literaturii române, cea mai comodă şi cea mai elementară aşezare este desigur cea cronologică, cea pedestru temporală, de manual. Sadoveanu ocupă, prin uriaşa lui operă, veacul XX al prozei române. Parcurge acest veac asemenea unui fluviu, cu indiferenţa sau puterea cu care marile fluvii ignoră sau modifică geografia. Deci, primă precizare, o geografie a prozei române modificată în sens sadovenian, o alta pe care înrîurirea maestrului n-o atinge — linia Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi, într-un fel, Rebreanu — în sfîrşit geografia operei lui ca atare, care, mie unuia mi se prezintă suspendată, autonomă, indiferentă la timp, adică supusă doar timpului său interior. Cu aceasta introduc o paranteză : un autor mare este întotdeauna un creator de timp, un Cronos sui generis, care ne propune o atitudine independentă, dar în acelaşi timp universal valabilă faţă de vreme. Reîntorcîndu-ne la interpretarea consacrată genealogic, Sadoveanu se explică simplu : el vine — se spune — din marii cronicari, în filiaţie directă cu vigoare aspră a lui Grigore Ureche, cu tragismul rece al lui Miron Costin, cu farmecul savant al lui Neculce, ca să sară direct în fabulosul lui Creangă, iar de aici în sine însuşi. Nişte mari experienţe de simţire şi limbă ar fi precedat, orogenetic, apariţia lui Sadoveanu.

Pornim prin a propune o altă aliniere, — Eminescu. Afinităţile între cei doi titani, Eminescu şi Sadoveanu, sînt atît de mari încît ei comunică nu numai prin altitudinea artei dar şi printr-o consubstanţialitate de atitudine. Iat-o : toţi cei care i-au precedat pe cei doi erau indiferenţi la natură sau descriptivi ca Alecsandri. Proza noastră de la Neculce la Creangă nu vede frumosul natural, îl consemnă stereotip, localizează numai, fără să perceapă spaţiul viu care înconjoară omul, ambianţa cosmogonică în care acesta evoluează, ca parte dintr-un întreg, adesea ca o infimă parte. Atitudinea este nouă şi o fixează în plan universal romantismul, acel romantism care se vădeşte iubitor de natură şi paseist. Deşi nou, această atitudine actualizează sau revalorifică, desigur subconştient, o percepţie cu mult mai veche, care ţine de cosmogonia omului primitiv, a omului culturilor tradiţionale ce cultivă mitul edenului prim. Eminescu şi Sadoveanu sînt cei doi mari primitivi — în sensul superior, adică prin covîrşire culturală — ai literaturii noastre, unul cultivînd nostalgia naturii, fuga consolatoare spre acest eden, celălalt cîntînd degradarea edenului primar în care omul va fi evoluat, ambii reconstituind cultural această sete a obîrşiilor, acea „nostalgie des origines", de care vorbeşte Mircea Eliade. Deci Sadoveanu apare, alături de Eminescu, drept un mare romantic, prin atitudine.

Dar Sadoveanu, tot prin atitudine, se desparte de Eminescu şi reprezintă, cu egală strălucire, şi tipul clasicului desăvîrşit. Din nou o precizare e necesară : tipul clasic presupune echilibrul, presupune realizarea perfecţiunii ca pe un lucru de la sine înţeles ; mai mult, realizarea perfecţiunii cu detaşare. Ca atitudine faţă de timp, clasicul e un atemporal. Aceasta răspunde, în cazul autorului nostru, printr-o caracteristică de atitudine — detaşarea povestitorului de naraţiune. Atribuim deci noţiunii de clasic nu semnificaţia legată de momentul istoric al clasicismului (sec. XVII francez), ci o alta, cea ideală, cu care au lucrat şi Wöfflin, şi Eugenio d'Ors, şi, la noi, Călinescu. Semnificaţia aceasta implică, în planul tehnicii, cultivarea formelor închise, iar în planul acţiunii, detaşarea olimpiană, neangajarea — desigur aparentă — în structura interioară a operei, de unde şansa artistului clasic de a împinge forma închisă la puritate, la

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

perfecţiune. Aceasta nu înseamnă că artistul romantic nu atinge perfecţiunea ; o atinge, dar fie pe o cale indirectă, fie printr-o acerbă preocupare, preocuparea de perfecţiune implicînd la artistul romantic, întotdeauna, o dilemă. „Unde să găsesc cuvîntul / Ce exprimă adevărul?" Adevăr-cuvînt, adevăr-artă, iată dilema ! Ce dilemă, în schimb, cunoaşte clasicul? Din acest punct de vedere Sadoveanu e perfect în artă şi perfect detaşat de ea, de la prima pînă la ultima filă. El realizează, numai în acest punct, o înrîurire — desigur nu de genialitate ci de facilitate tehnică — cu Alecsandri, care de asemenea, pe acest plan, e un clasic perfect.

Dar să facem lucrurile mai clare, privindu-le altfel. Clasicul e un tip demiurgic ridicat deasupra sepctacolului genezei, un dumnezeu povestind facerea lumii, din a şaptea zi, din dumineca repaosului. Acelaşi, narîndu-ne isprava din cuprinsul celor şase zile tumultuoase ale facerii, e un romantic. (La această duminecă a clasicismului rîvnea Eugenio d'Ors atunci cînd o dorea pentru acest veac XX, prea turmentat de ultimile umbre ale unui baroc prelungit). Revenind la Sadoveanu, el e un clasic prin perseverenţa cu care cultivă şi ridică la perfecţiune o specie şi o tehnică închisă — povestirea, — cum şi prin detaşarea de subiecte, prin atemporalizarea naraţiunii, de unde decurg un tempo şi un ritm fără convulsii şi fracturi, un ritm de o noutate universală : ritmul sadovenian.

Am făcut această sumară înscriere a lui Sadoveanu în tipologiile romantic şi clasic, nu numai fiindcă sînt plauzibile, deci apte de a fi argumentate cu sute de exemplare, dar şi pentru a preciza, încă din acest punct, că problema încadrării tipologice nu e rezolvată, ci abia se complică. Sadoveanu nu e un artist de tip obişnuit. Opera lui e rebelă la încadrările pripite, ceea ce nu e cazul cu alţi artişti de geniu din literatura universală, Goethe să spunem, care se supun cu uşurinţă unor anume modele tipologice, chiar cînd ei înşişi sînt aceia care le creează.

Să introducem acum diferenţierile ce se impun şi faţă de tipologia stabilită mai sus. Sadoveanu are, oricît ar părea de flagrant faţă de seninătatea şi atemporalitatea clasică, un anume imprevizibil, legat tocmai de titanismul său, fie chiar de titanismul său senin, un imprevizibil conţinut atît în desfăşurarea cronologică a operei, în revărsarea şi varietatea temelor, cît şi în fiecare piesă considerată separat, în care, de astă dată tehnic, canoanele sînt date la o parte, cu seninătate. O nelinişte creatoare care ne trimite din nou la tipul romantic? O insaţietate tematică şi tehnică, ratasabilă aceluiaşi tip? Nu. O abundenţă copleşitoare, un imprevizibil de natură cosmică, un titanism măreţ, toate trei însuşirile trimiţîndu-ne nu la o epocă literară, ci din nou la un tip, tipul baroc. Sadoveanu lucrează cu dezinvoltura, amploarea şi luxurianţa cu care fac universuri un Tiţian şi un Velasquez, faimoşii giganţi ai Italiei şi Spaniei, care ambii ţin de baroc. Artistul baroc vede panoramic, graniţa sa spaţială şi temporală este nemărginirea. Dar oare nu la fel vede şi Sadoveanu? ... El pictează războaie cu mari mişcări de oşti, în fastuoase pînze panoramice, apoi încoronări, decapitări, catastrofe naturale precum cutremure, ciume, revărsări de ape, apoi scene de curte văzute hieratic, deci cu un indicibil umor (care ţine din nou de baroc) ; el are lipsa de prejudecată a aceluiaşi artist baroc faţă de toate formele existenţei, pînă la cele mai utile, la fel în ceea ce priveşte natura umană, fiindcă dacă la Velasquez întîlnim piticii, la Sadoveanu întîlnim soitarii, măscăricii de curte domnească, infirmii, arie-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rații, desigur nu ca personaje de prim plan, dar ca prezențe reper, iar mai presus de toate un personaj pe care tot barocul îl aduce în centrul interesului, atît în arta plastică cum și în literatură — și acesta e copilul. Sadoveanu este nu creatorul psihologiei infantile la noi, — fiind totuși un clasic, nu creează psihologii ! — dar artistul care face din copil un etalon de umanitate, apt de a primi pe umerii săi fragili toată tragedia existenței, ca în povestirea *Un om necăjit*, sau tot fantasticul existenței, proiectat cosmic ca în *Dumbrava minunată*. Cine va întreprinde un studiu asupra copiilor din opera lui Sadoveanu va avea surpriza să constate cît seamănă de izbitor prin sensibilitate maladivă, prin precocitate și geniu cu copii din teatrul lui Shakespeare.

Dar dacă așa stau lucrurile, dacă prin atitudinea față de natură artistul e un romantic, dacă prin imperturbabilitate și atemporalizare e un clasic, iată că putem identifica la Sadoveanu, cel puțin în ceea ce privește perspectiva panoramică asupra naturii umane, un filon baroc. Acest filon nu se face vizibil într-o etapă anume a creației, precis demarcată, ci apare aliat cu celelalte filoane, chiar de la primele pagini, la puțină vreme după debut. O bucată precum *Un țipăt*, abandonează canoanele clasice ale povestirii, inclusiv anecdota, care e obligatorie în gen, punîndu-ne în față cu un spectacol audiocinematic, cinematic nu prin mișcare narativă ci prin jocurile plastice de lumini și umbre. Nu e o povestire ci sînt niște fragmente de senzații vizuale care se interferează, se leagă și se destramă între ele, compunînd șocant de vii tablouri, cu atît mai stranii, cu cît sînt mai scurte. Scena din fierărie, cu acel Hefaistos scos din întuneric de văpăile focului, ridicat la înălțimi amenințătoare, apoi prăvălit din nou în întuneric de văpăile focului, e în gustul lui Caravaggio, artist care aduce în plastica barocului întunericul, modelîndu-l sculptural cu lumini fără sursă vizibilă. Dar noțiunea de taină, de mister, atît de intim legată de proza lui Sadoveanu, taina tuturor mediilor existenței — lacustre, palustre, arboricole, celeste — nu e oare reductibilă la același filon baroc ? Peisajul la Sadoveanu are metafizică, romanticii sînt străini de ea, enigmaticul romantic este într-un fel exterior, atribuit din afară, astfel încît devine exotism, peisajul la artistul baroc are autonomie, există ca lume, ca o lume dezlegată de om fie că este vorba de o natură statică, fie de un crîmpei viu de univers. Aceasta nu contrazice cultul artificiului, al somptuozității, al jubilării de tip olandez sau flamand, sentiment de care Sadoveanu nu e străin, iar alinierea lui printre pictorii flamanzi — ca pictor animalier, ca pictor al roadelor — nu e o noutate, ne-a propus-o cu ani în urmă Călinescu.

Surprinzînd trei tipologii, clasic, romantic, baroc, care se suprapun în opera lui Sadoveanu, ar urma să vorbim, totuși, succint, și despre caracterul istoric al operei artistului nostru, istoric în sensul ambianței culturale în care și-a scris opera. Prin cîteva compartimente ale creației, Sadoveanu aparține desigur și secolelor XIX și XX. El primește astfel infuzia unui anume tip de realism — celelalte tipologii nu exclud, desigur, realismul —, acel realism robust și plenar, circumscris sfîrșitului de secol care e semnificant pentru Sadoveanu prin Lev Tolstoi, Cehov și Maupassant. Am definit niște simple simpatii ale artistului nostru, între care trebuie s-o numim desigur și cea față de Turgheniev. Influența acestui realism e detectabilă însă mai ales pe o linie tematică, interesul pentru lumea umilă a orașelor, orașul ca temă, mediile semiproletare, teme tratate asemănător, în spiritul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sfîrşitului de secol, de Cehov, Maupassant şi Sadoveanu. O altă circumscriere istorică îl apropie de Turgheniev, prin interesul comun faţă de agonia şi disoluţia unei clase, nobilimea, iar la noi boierimea. Trecînd în secolul nostru, pe care Sadoveanu îl ocupă la modul major, putem descoperi alte interstiţii istorice, pînă la cele legate de romanul psihologic şi detectiv, genuri pe care artistul le-a atins cu aripa, în marea lui trecere spre infinit.

Dar ca să nu închidem problema nici în acest punct, trebuie să observăm la Sadoveanu şi o altă particularitate care le răstoarnă, le colorează, sau le aliază — altfel ! — pe cele trei precedente. Este vorba de o formulă unică de aliaj, rezultată dintr-o formaţie culturală şi spirituală aparte, formaţie pe care am putea-o numi bizantinism, deci bizantinismul lui Sadoveanu. Noţiunea e de invenţie, nu corespunde semnificaţiei curente, îi atribuim una nouă de filozofie şi istorie a culturii. Sadoveanu face parte ca tip de artist din etniile orientale, prin el ţinem literar de marea Asie, de culturile multimilenare ale Orientului adînc, a cărui singură expresie laterală şi recentă a fost Bizanţul. El e un artist oriental deviat prin Bizanţ, un Bizanţ care el însuşi reprezintă o deviere occidentală a Orientului, adică o sinteză, şi se poate observa, recapitulînd cele precedente, cum se întîlnesc în acest perete al operei lui Sadoveanu Occidentul cu Orientul, de fapt cele două lumi care fac lumea, pînă cînd s-a ivit cea de a treia lume, a Africii şi Americii Latine.

Tuturor trăsăturilor examinate anterior la Sadoveanu va trebui să le punem această surdină. Iată un început de carte : „Era, de la fericitul Zalmoxis, cursul vremii într-al cincilea ciclu, socotind ciclul cît numărul zilelor anului, adică treisute şaizeci şi cinci de ani. Iar din al cincilea ciclu, credincioşii vechi de la Carpaţi numărau ani o sută douăzeci. În văile depărtate, unde izvoarele şi puhoaiele înălţimilor se prefac în pîraie şi lacuri, iar oameni îşi clădesc case de bîrne în aşezări statornice, lumea îşi întorsese faţa către o lege nouă şi număra anul şaptesute opt zeci de la izbăvitorul Cristos" (*Creanga de aur*).

Nu ciclul temporal primitiv, eterna reîntoarcere, ci un ciclu cult, care presupune o dominare aritmetică şi astronomică a vremii pînă în eternitate. În acest ciclu sau în aceste cicluri, pînă şi intrările naturii au termene stricte, adică soroace imperturbabile. Iată mai departe :

„În muntele cel ascuns care va rămîne necunoscut pînă la sfîrşitul timpului, bătrînul legii vechi privea din gura peşterii lui lucirea nouă de primăvară".

Este vorba despre un timp covîrşitor, care coordonează două mişcări divergente, mişcarea naturii şi mişcarea umană, ambele cuprinse în aceeaşi albie fără început şi sfîrşit. Datele cronologice, ţenchiurile sau soroacele fixează doar nişte secvenţe, scîntei temporale care se sting cel mai adesea fără semnificaţie, fiindcă zidirea — ca şi desfacerea — ţine de timpul cel mare.

Iată alt început de carte : „În anul Mîntuitorului 1612, pe vremea cînd înfloresc teii, singurătăţile Prutului, la cotitura care se cheamă Cornul lui Sas, vuiau de furtuna războiului" (*Neamul Şoimăreştilor*).

Niţică analiză nu e de prisos. Să ne oprim la timpul verbelor. În fraza anterior citată observăm un contratimp al verbelor, care e departe de a reprezenta un simplu tic stilistic, ne destănuie o filozofie. Timpul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

naturii este pus la un prezent etern — „pe vremea cînd *înfloresc* teii", „la cotitura ce se *cheamă* Cornul lui Sas", timpul acţiunii umane este imperfectul, un provizoriu temporal repede expirat, care nu are acces la prezent, dar nici la trecutul profund : „Singurătăţile ... *vuiau* de furtuna războiului". Acţiunea umană, pentru a clinti natura, în acest caz „singurătăţile", trebuie să-şi asocieze tot un element al naturii — „furtuna", o violenţă care trece repede.

În ambele citate atitudinea faţă de timp, la fel ca şi atitudinea faţă de spaţiul cosmogonic, este subsumabilă mitologiilor şi filozofiilor orientale, în care omul nu este centrul universului, ca în cosmogoniile mediteraneene, ci o parte oarecare sau un reflex al acestuia. Dar dacă antropocentrismul e desfiinţat, Sadoveanu nu optează pentru teocentrismul creştin ci pentru acest cronocentrism, atît de particular, care se manifestă prin marile ritmuri universale în care şi omul este cuprins. Desigur, se poate vorbi şi despre un liturgic al naturii la Sadoveanu, despre o natură creştinată arhaic, o *natură biserică* sau o *natură mioritică*, dar acesta este un înţeles de nuanţă. Regăsim un asemenea înţeles în *Moartea lui Moş Calistru pe Deleleu*. Ca şi în mitologia indiană, la Sadoveanu condiţia omului raportată la natură — e tragică prin chiar locul său cosmic. Eternitatea se află într-un raport de opoziţie cu fragilitatea şi efemeritatea fiinţei umane, iar în zbaterea sa zadarnică şi obscură de a se înveşnici pe sine sau specia, omul, omul ales, nu are decît o singură salvare, înţelepciunea. Ce e înţelepciunea la autorul nostru? E calea de conciliere interioară a eternului cu efemerul, a provizoriului cu absolutul, a sacralului cu terestrul, disjuncţia dintre categoriile numite fiind obiectivă şi definitivă. La fel, după cum am spus, sînt văzute lucrurile şi în unele din marile mitologii şi filozofii orientale care răzbesc în elenismul tîrziu, îl deseuropenizează, acel elenism sceptic, stoic şi mistic care devine matricea creştinismului primitiv. Bizanţul, prin părinţii bisericii, este moştenitorul direct al acestui tezaur de filozofie orientală ; mai mult decît atît, Bizanţul se înfăţişează perfect autonom, propunînd culturii universale o cugetare pe deplin emancipată, replică la sursele prime.

Sadoveanu reprezintă expresia particulară şi genială a acestei filozofii sau, mai exact spus, a acestei înţelepciuni filtrate prin Bizanţ. Este Sadoveanu primul autor român ilustrînd această înţelepciune? Nu, este poate ultimul dintre cei mari, fiindcă dacă ar trebui să-l numim pe primul, ne-am opri la Neagoe Basarab. Oricum, spaţiul cultural al Europei răsăritene, în care Bizanţul a fost mereu prezent într-un neîntrerupt „Byzance après Byzance" cum spunea Iorga, n-a dat în epoca modernă o personalitate literară mai strălucită decît Mihail Sadoveanu, fruct tîrziu al acestui spirit. Ba nu, depăşind graniţele literaturii noastre, trebuie să spunem că Bizanţul a mai dat în epocă modernă o mare personalitate, aflată la antipod, pe rusul Feodor Dostoievski.

Să stăruim puţin asupra acestei alinieri, pentru a înţelege mai bine specificul lui Sadoveanu. Revenind la opoziţia clasic-romantic, pe care am precizat-o la început, Dostoievski e un geniu aflat în cîmpul tumultuos al celor şase zile ale Facerii. Drama damnării omului el o trăieşte corporal, drama imposibilităţii de a achiziţiona înţelepciunea de asemenea, de aici tensiunea şi distorsiunea eului, de aici duhul negru de tragedie abisală care-i străbate paginile. Dacă l-am raporta la cugetătorii Bizanţului, el

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ar apărea ca un Isichie Sinaitul al literaturii, zvîrcolindu-se între păcat şi iertare, în ambele ipostaze descoperind tragedia. Sadoveanu, ca demiurg, se află în cea de a şaptea zi, după geneză, deci după cele şase zile ale lui Dostoievski, el e cristalin în înţelepciunea contemplării ca Maxim Mărturisitorul său Ioan Damaschin. El scrie versetele unei tragedii cosmice consumate, peste care aruncă amurgul unui zîmbet, al unei mîhniri sau a unei bucurii, care este expresia supremă a înţelepciunii. Într-o altfel de cronologie a valorilor, la Sadoveanu ar trebui să ajungem după ce i-am citit mai întîi pe poeţii Bizanţului, pe Neagoe Basarab, şi pe Dostoievski. Abia atunci am înţelege cît de mari şi de complementari sînt cei doi, cum Bizanţul prin cele două genii ale Răsăritului, ale Rusiei şi României a realizat, la veacuri după cădere, cele ce istoria religiilor numeşte printr-o excepţională formulare a lui Mircea Eliade, o fericită *coincidentia oppositorum*.

Abia ajunşi aici, cele precedente capătă o nouă lumină, fiindcă Sadoveanu nu e numai romantic, numai clasic, numai baroc, numai manierist, el întruneşte în sine toate acele trăsături tipologice divergente, care se prezintă pentru întîia oară conciliate într-un aliaj unic, realizat de nimeni altul în literatura universală. Şi fiindcă alinierea la baroc a speriat, propunem, iată, cîteva puncte de răsturnare a perspectivelor; barochiştii cultivă lumea ca spectacol, Sadoveanu cultivă la rîndu-i lumea ca spectacol, care se realizează însă nu prin voinţa unei regii artistice subiective, ci prin încorporarea spectacolului în cadrul unor axe de principii. El ne oferă de fapt un spectacol ritual al lumii, spectacol ale cărei secvenţe sînt glose. Astfel sînt căderile regilor, domnilor, oamenilor, marile spectacole cosmice de ură sau rut, astfel e naşterea, viaţa şi moartea, care toate sînt legi. Acuitatea observaţiei din arta occidentală, tonusul ei existenţial, pragmatismul ei robust sînt transportate şi reluate la un alt registru şi într-o altă tehnică, astfel încît sursa devine invizibilă. Sadoveanu reia în romanele sale istorice scene de tip romantic şi baroc, repictîndu-le în tempera bizantină, el desface canoanele povestirii clasice ritualizînd povestirea, el simfonizează romanul detectiv, aşezîndu-se în toate deasupra tehnicilor şi canoanelor, într-un unghi filozofic de detaşare înţeleaptă.

Şi pentru ca fuziunea tipurilor să fie perfectă, el creează o limbă unică. O limbă în care intră aproape întregul depozit de cuvinte al unui neam, cu aproape toate flexiunile atestate istoric, astfel încît dacă, printr-un cinic paradox, vorbitorii acestei limbi ar dispărea, limba operei lui Sadoveanu ar putea deveni un document exhaustiv. Dar arta acestei limbi? Arta nu mai e a limbii ci a autorului. Iar cum această artă ridică limba la altitudine de monument, monument care ne scuteşte de explicaţii, ca orice monument, putem spera, prin arta lui Sadoveanu, la un viitor mai fericit pentru limba română. Vor învăţa străinii româneşte sau opera lui Sadoveanu va fi încorporată altor limbi, prin traducere? Cele două tendinţe sînt complementare în cazul unui autor universal.

Fiindcă Sadoveanu, trebuie s-o spunem, încetează de a mai fi un autor naţional, la fel cum au încetat a fi autori naţionali un Homer, Dante, Dostoievski sau Shakespeare. Ca toţi aceşti mari autori, Sadoveanu nu pictează spectacole locale, ci universale. Universale, adică nu numai posibile oriunde, dar universale fiindcă sînt văzute dintr-un unghi uni-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

versal. Dealtfel, universul îi este familiar autorului nostru, oriunde în spațiu și timp : în arhaitatea neolitică sau în Olanda modernă, în Egiptul biblic sau în Bizanț, pe podișurile mongolice sau în deșerturile Anatoliei, în Delta noastră cu dimensiuni amazoniene, în Pamir, dar și pe Valea Rinului sau Saarului. Universal este și unghiul : toate tipurile de societăți umane îi sînt cunoscute lui Sadoveanu, toate creșterile și degradările materiei, ca și ale omului, îi sînt familiare, n-au secrete pentru el, fiindcă cel care le vede e un înțelept, un înțelept care citește în toate aceste desfășurări și avataruri o lege tristă și tonică, oricum o lege suverană. Nu e tulburător să știm că prin el, prin Sadoveanu, zona noastră a oferit lumii un înțelept, un mare înțelept?

Putem astfel, în încheiere, să-l socotim pe Sadoveanu — în dialogul marilor culturi și civilizații umane — drept un dar, un mare dar pe care Europa răsăriteană îl propune lumii, un dar de cugetare și artă pe care nimeni altcineva nu-l putea aduce, fiindcă nimeni altcineva n-a putut parcurge și sintetiza experiența umană și de cultură a popoarelor din această zonă în care sînt plasați și românii.

Dar încadrarea tipologică? Am încercat să răspundem într-o cîtva acestei întrebări, ca să putem propune o altă formulare : fiind al universului, Sadoveanu este dincolo de mode și timp. De aceea, unui necunoscător al operei lui Sadoveanu i-am putea spune: acest scriitor al universului s-a născut la cinci secole după căderea Bizanțului, cu patru secole și jumătate după înălțarea Curții de Argeș, în chiar anul în care a murit Feodor Dostoievski, într-un tîrg românesc, la Pașcani.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

I. NEGOIȚESCU

MIHAI BENIUC*

E uimitor cît de vastă și profundă a fost influența unor poeți străini și români asupra versurilor lui Mihai Beniuc, poeți de la care el a preluat cu toptanul teme, atitudini, idei poetice, imagini, forme în general: de la Petöfi și Ady la Eminescu și Goga, de la Coșbuc și Iosif la M. Săulescu, Arghezi și Cotruș; ca să nu mai vorbim de unele înrîuriri secundare venite dinspre Apollinaire sau Esenin, ori din indirecte reminiscențe din Heine. Uimitor, fiindcă Beniuc a izbutit să dizolve cu succes aceste aluviuni într-un lirism propriu, care-i asigură un loc aparte în literatura noastră, și încă un loc însemnat. Deoarece producția sa este enormă și înșelătoare, merită să fie consemnat azi titlul acelor poeme care se situează la un nivel artistic particular și superior: *La Șebiș ori în altă parte*, *Ultimele garoafe*, *Îndureratul Eros*, *Sania nebună*, *Suveica lumii țese*, *Paralel*, *Proorocire*, *Sărut*, *Lacrimi*, *Întîlnire în toamnă*, *Versuri de toamnă tîrzie*, *Drumuri*, *Veghe*, *Portret*, *Floarea de cireș*, *Pe o scîndură cu actinii*, *Toamnă*, *Melița*, *Casiopeia*, *Vas în furtună*, *Despărțire de o garoafă roșie*, *Ileana*, *Pahar de vin*, *Mărul de lîngă drum*, *Pașii pe apă*, iar o listă mai puțin severă ar arăta, fără îngăduințe critice ușuratece, probabil chiar și mai bogată. În ce privește influențele, se poate observa faptul că poeții maghiari, precum și Eminescu și Goga au lucrat asupra perioadei de tinerețe și maturitate a lui Beniuc (evolutiv, lirismul său a îmbătrînit repede), Arghezi a avut o acțiune subterană perpetuă, pe cînd Săulescu (în *Fîntîni*, *Eu am răbdarea*, *Mărturisire în zori*, *Strigi*) și Iosif (*Ce bine-i stă dragostei*, *Pică florile...*, *Sete*, *Grizzly*, *Bucuria cea mare*, *Arată-te*) și-au vădit prezența în perioada tîrzie. E de remarcat că poeziile în maniera Iosif, citate drept exemplu, sînt mai vii, mai proaspete pentru noi, și deci mai interesante decît modelele lor din *Cîntece*. Dacă o idee poetică argheziană nu cîștigă nimic în noua-i ipostază: „Și ce-o să știe foile din vîrf / Că jos a trebuit să sug din stîrv, / Să mă-mpletesc cu rîmele din glod, / Ca rumeneala s-o trimit în rod? // Frumosul fruct / Cu degete zbîrcite / Au pipăit cu grijă și trudite / În udul întunecric dedesub / Pîn-ce-n țărînă labirint mi-am rupt, / Din putregai să pot s-adun dulceață. / Nu mi-a fost dată

---

* Fragment din *Istoria literaturii române*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 249–254, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nici o dimineață. // În bezna-mi de miner slujind luminii, / Legată stau de-mpărăția tinii", Goga apare însă înnoit : „Îmi pun în schimb urechea pe inima țării / Și-aud bătăi neregulate prin gemete surde... / Freamătă pădurea românească, / Ca-n preajma vijeliei /. // Mi-am culcat capul pe lutul străbun / Alăturea de alții / Ce mestecă prin somn cuvinte fără sens. / Și-am vrut să dorm. / Eu însă-aud, în noaptea ce se lasă, / Șuier de piatră pe tăiș de coasă... //,,. Sonul eminescian transpare cu deosebire în poezia erotică : „O, de-am fi stat alături doar o oră, / Am fi rămas cu auriul vis / Ca o eternă, roză auroră / De ne-nțeles, de nedescris.//...// Cu versuri nemaiscrise te mîngîi. / În dulcea lor cadență legănată, / Te vei simți ca-n visul tău dintîi", sau „O, poate-am fost întîia dată / Întîiul vierme de mătasă / Ce-ar fi țesut vrăjit o haină / Pe trupul tău cea mai aleasă", sau „Adîncurile apei se-ntunecă și gem. / Răzbat în mine glasuri de mult și iar te chem", sau „Oricum te-ating, o liră, din glasul tău metalic / zvonește moartea ceasul sfîrșitului de vreme. / Pe norul melancolic al vieții mele-ncalic / Gonit mereu din urmă de-a stingerii blesteme//...// Sub frunze descompuse în somnul greu și umed / Rod viermii trupuri albe. Iubitele femei / Din membre putrezite să te-nțeleg mă-ncumet, / Pier stelele în beznă, o mînă de schintei" — pentru ca în poeme precum *Sărut*, *Plînge busuiocul*, *Apleacă-te lin*, *Întîlnire în toamnă* și *Pe țărm*, să-l reavem pe acel Eminescu înalt și superb îndrăgostit, sublimîndu-și afectul prin detașarea magic ideală ori cufundîndu-se în mreaja de oglinzi intime a naturii. Nu întîmplător, în marele poem *Drumuri*, capodoperă a lirismului nostru modern, în claritatea-i densă, confluența dintre Eminescu și Beniuc se petrece la nivelul de amară demnitate a *Odei în metru antic* : „Voi îmbrăca în negru / De sus pînă jos / Singurătatea-mi. / Ca luna august / Voi plînge cu jerbe de stele. / Dă grai de-acum, făloasa mea durere, / Fîntînilor de cîntece / Închise ca-ntr-un miez de munte / În sufletu-mi adînc. / Răsune iar cornul de moarte / Străbătător al ritmurilor mele. / Vă desfoiați, vă desfoiați / În măreția toamnei, / Ultime visuri ! „Din miezul atît de pretențios al unor atari cadențe solemne, irumpe ca dintr-un vulcan vremelnic stins, văpaia grea de tragice țipete triumfale a celui mai autentic lirism beniucian : „O, veacuri voi, mormane de ruine, / Să mai aștept eu timpul, care vine, / În purpuriu păun suit pe casă, / Cînd totul va fierbe, va arde / Și fluturînd din steaguri și placarde / Va lăvui biruitoarea masă ?"

Pentru Mihai Beniuc, actul poetic e de natură violentă, revoluționară : „Cînd voi izbi odată eu cu barda, / Această stîncă are să se crape / Și va țîșni din ea șuvoi de ape. / Băieți, aceasta este arta !" În înțelesul însă nu de distrugere formală, spre a iniția un alt meșteșug, ci de ideologie cu mai largi implicații decît cele estetice : „O strujea de vis mi-a fost merinde,/ Un crîmpei de crez prin îndoieli. / N-am pus preț vreodată pe spoieli, / Am căutat un razim doar în minte". Așa s-ar putea interpreta și nepăsarea față de necesitatea distanțării de experiența înaintașilor, acceptarea generoasă a influențelor din partea barzilor apropiați sufletului său. În ce privește forma, își îngăduie libertăți vecine cu neglijența : „Eu nu am darul versului decît în mică măsură. / Prefer să spun în proză ce gîndesc". Desigur, avem în respectiva sentință și un veritabil program : „Limba mea-i a omului de rînd, / Cu intonații rurale, / Cu durități de topor

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

despicînd uscăciunea, / Cu gingăşii mai simple decît chemările / Mierlei în aluniş / Ori ca brînduşile-n umbra de crîng", dar un program diferit de al lui Arghezi din *Testament*, căci aici, în numele unei democratizări a limbajului artistic, autorul pare a susţine că scopul scuză mijloacele. Iată de ce, versul lui va zice ostentativ : „S-au copt bag-seama strugurii tristeţii", sau „Noi desbumbăm de stele Fata Noapte", iar pe esteţi îi va repudia cu dispreţ : „Hei ! popor mîncător de bureţi, / Guri strînse de porumbele, / Căutaţi şi voi să sune codrul, de puteţi, / Şi ridicaţi-vă privirile la stele". Următoarea aserţiune ar părea nihilist estetică : „Nu plătesc la nici o punte vamă, / Nu spun unde merg, nu spun cum mă cheamă", de n-ar fi amendată de o răspicată afirmare a credinţei fanatice în eficienţa socială a verbului : „Striviţi-mă cu roata-n Bălgărad, / Fluierele Ianculuí mi-l puneţi în gură, / Prin ţărmul vostru-nţelenit de ură / Tot am să-mi tai cu cîntecele vad !" Astfel, firește, poetul se lasă atras de versificaţia (în sensul nobil al termenului) ideilor poetice pragmatice, străine în principiu esteticii veacului nostru, căruia-i repugnă didactica lirică (*Floarea de cireş*, *Fulgere şi stele*, *Izvorul intră subt o stîncă*), încercată la noi totuşi de Arghezi, pe drumul căruia merge de altminteri şi Beniuc. Contrazisă cîteodată de accese de egolatrie : „Nimenea să nu mă-nvinuiască : / M-am iubit mai mult decît pe altul / Ori pe alta, martur Preaînaltul" sau „Pe umeri simt crescînd aripi / De vultur, nu aripi de înger, / Şi, sufleteşte, te-aud cum ţipi / Că-n zbor mă leagăn, nu că singer" (relevabile, superior, în poemele *Homer* şi *Cînd versurile tale*), bardul democrat şi revoluţionar îşi impune singularitatea în ipostazele de poet-haiduc sau poeta-vates. Mai întîi haiducul : „Vai de biet haiduc-poet, / Cîntă tare, cîntă-încet, / Toată lumea-l bănuieşte / Că doineşte tîlhăreşte, / Că se vinde tuturor, / Şi oleacă prea uşor, / Că şi inima şi-o fură / Şi o dă pe băutură, / Şi-apoi hăuie-n neştire / Pentr-un pic de fericire", corelat, tot popular, cu Făt-Frumos : „Pegasul meu e murgul românesc. / El ştie doar poteca şi ulucşul / Spre vîrful către care năzuiesc / Pe care pajuri mari îşi au culcuşul", răzbunătorul : „Ei aşteaptă, tot aşteaptă / Ziua marelui noroc, / Făt-Frumos în mîna dreaptă / Cu o sabie de foc", mîntuitorul : „Şi ziua visează de veacuri / Un tînăr născut în dumbravă /Să vină să-i dea un sărut / Trezind-o din vraja bolnavă". Cînd viziunea Cavalerului dreptăţii e transpusă de poet la persoana întîia, versurile înseşi se dezlănţuie vijelios, cu un patos liric provenit din beţia identificării : „Nu legănat de nufăr ca o broască / Urmaşilor li-i dat să mă cunoască, / Nici suspinînd la sînul mort al lunii, / Ci călărind pe spatele furtunii. / Ah ! Fulgerile-mi împletiră stele / Pe fruntea grea de gîndul vieţii noi / Nu, n-am venit tîrziu nici prea devreme / Din codrii mei cu arborii vîlvoi. / Mai sforăie furtuna mea sireapă / I se-nfioară coama pe grumaz / O fi miros de hoţi, miros de groapă... / Cine s-ascunde-n fugă printre brazi ?". Apoi proorocul, fie singur urlînd cu voce nebună în mijlocul tempestei grozave, fie în goană prin vîlvătăi şi pară, mînat din urmă deopotrivă de norii de smoală, de tunete şi biciuri de lumină, ca şi de mulţimea setoşilor, flămînzilor, bolnavilor, desculţilor, care au aşteptat zadarnic atîta vreme pe justiţiarul preot, adică pe poetul iluminat, sortit să sune din trîmbiţele Morţii sfîrşitul Veacului. Dacă, asemenea lui Goga, profetismul străbate, mai vuitor sau mai insinuant, prin versurile lui Beniuc, la acest

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

ceas al poeziei române zările se deschid vehement apocaliptic : „Un corb va stinge cu aripa / Pe rînd luminile nădejdii ; / Veac dureros va creşte clipa / Învineţită de primejdii. // Vor stoarce sînge negru dinţii / Din mincinos vopsite poame, / Copiii-şi vor mînca părinţii / Şi-o să le fie şi mai foame. // Din flori vor scoate capul şerpii, / Tăciune se va face grîul, / Un cîmp de ace preşul ierbii, / Către izvor s-o scurge rîul". Nimic nu poate stîrni mai puternic antipatiile unui atare vizionar, decît modul de viaţă burghez, existenţa „omului tip", pe care el şi-o imaginează autoscopic, cu o ironie calmă dar nimicitoare, în poemul *Perspectivă*. Îi va răspunde deci printr-o boemie dioniziacă : „Eu, băutor de vin şi mare meşter / În cîntec de iubire şi de moarte", asociată fie cu dragostea încărcată de jale : „Vin roşu să fie-n balercă, / La masă cu draga doar eu, / Şi frageda vieţii ciupercă / Să sfîrîe-n spuză şi greu / Să-mi plîngă pe umăr femeia / Cu lacrimi arzînd ca scînteia. / În loc de năframă voi scoate / Din inimă vechiu-mi alean, / Să strîng mărgărintele toate / Din ochii ei, flori de ocean", fie cu moartea însăşi : „Unde să ne-ascundem ? Crîşmă sură, / Crîşmăriţo, adu băutură. / Dar ţiganii tacă azi chitic, / Nu mai vreau s-aud nimic ! // Nu-i destul că-şi înstruneşte coarda / Inima-mi, şi bate pe ea joarda, / Bate pîn-la sînge joarda Morţii ? / Cine hohoteşte-n pragul porţii ?", boemie dioniziacă nu fără legături cu cea a lui Ady ; aşa cum îi va răspunde şi printr-o erotică frecventă şi rezonantă, sentimentală şi liberă, care face din Beniuc cel mai percutant poet al iubirii, din literatura noastră, după Eminescu. Prozaic urban : „Cofetăria unică modestă ne primea. / Era o zi tăcută sub cerul alb ca sarea. / Ploua domol ... mai tare ... şi iar nu mai ploua ... / Uşor plutea pe lucruri tristeţea, nepăsarea", nostalgic intim : „Am adus în cameră garoafe / Din căzute ale toamnei straturi, / Uite-aici pe masa mea un vraf e, / Să priveşti mereu să nu te saturi. // Ia pe cea mai roşie, nu-o pune / Inimei deasupra ca o rană, / Rîsul tău sonor apoi să sune / Cum ai rîs şi altădată, Ană", de o simplitate obsedantă : „Ţii minte, Ana Kelemen, / Vara cea albă, caldă / Cînd ne duceam noi doi la scaldă / Ţii minte, Ana Kelemen ?", de o sfîşietoare dulceaţă a neîmplinirii : „Vei fi o floare mîndră şi suavă / Mîncată-n rădăcină de otravă. / Voi fi un om cumplit, oftînd stingher / Şi lăcrămînd sub masca lui de fier. / Doar dorurile noastre ne-mplinite / Se vor căuta cu braţe despărţite / De-un hău cu ape tulburi dedesubt / A unui pod la mijloc întrerupt", întîlnim pretutindeni un eros în care senzualitatea se revarsă prin trama sufletească, epurîndu-se uneori spre ideal. La Beniuc, iubirile nu sînt relatate, ci de-a dreptul surprinse în vibraţiile poemului, ce nu se încheagă din metafore ale cărnii, ci din efluvii ale sensibilităţii, de unde şi naturaleţea lor lacrimală. Iubiri care îşi au sorgintea într-o tinerească tristeţe, într-un genuin presentiment al rătăcirii, zădărniciei şi morţii : „Pită, sare nu-mi puneţi pe tavă, / De-alc vieţii-s plin cu prisosinţă. / Mi-a rămas o singură dorinţă, / Una numai : cupa cu ostravă", sau : „Ci moartea-mi stă în coastă ca un ghimpe, / Mă zbat ca frunza veştedă de vînt, / Şi una ştiu nestrămutat, că timp e / Să plec de-aicea de la voi curînd". O prematură obosealâ dă umanitate acestui presentiment : „Şi-acum, la plecare, o vorbă. / Aveţi voi sus pe deal un cimitir. / Nu-i îngrijit prea mult. / Prin gardul de spini / Trec vitele şi pasc netulburate / Printre crucile căzute. / Natura, fără s-o stingheriţi, / Re-

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

soarbe în sînul ei morții, / Ștergîndu-le amintirea. / Îmi place însă că l-ați pus mai sus ca satul. / Doar moartea-i mai presus decît viața. / — De-o fi să mai revin vreodată, obosit, / Cu toiagul credinței frînt în două, / Cu visurile numai zdrențe, / Și înșelat de somnul pămîntului, / Aș vrea ca-n cimitirul vostru ne-ngrijit / Să îmi săpați mie-o groapă-adîncă. / Acolo să-mi putrezească oasele bătrîne / Și să mă topesc fără urmă / În sînul nepăsător al naturii". Poetul macilor și al garoafelor roșii, care a trăit însă ca puțini alții ravagiile splendide ale toamnei, stratifică mai profund, în plămada lui spirituală, un simțămînt viril al pustiului: „E ceasul tîrziu și sufletul gol. / Pisica urîtului își toarce firul. / În țarina trecutului dau un ocol, / A năpădit-o morcovul sălbatic și pirul". Natura, pe care o iubește primăvăratică, i-a arătat curînd și altă față a ei: „În jur de mine codri de tăcere / Sînt îmbrăcați în negru pînă-n creștet — / Deodată vîntul țipă de durere, / Fugind cu spaimă prin frunzișul veșted". Căci primăvara, îmbătată de mirezma teilor, i s-a înfățișat cu singurătatea dragostelor netrăite: „De-acuma nori mîhniți, străbat în silă / Văzduhu-ntunecat / Și-abia de-și mai zăresc imaginile strîmbe / În bolta cu stufișuri de tristețe". Doar poeziei îi este dat să răspundă, copleșindu-le, tristeților firii: „O să verse cerul ploi de stele / Ce s-or stinge rînd pe rînd în apă, / Iar prin vîntul serii o să-nceapă / Să bocească versurile mele. // Și va fi atîta jale-n fire / Și va fi atîta plîns și geamăt, / Frunzele s-or zbate în neștire / Pomenindu-mi numele cu freamăt". E o coborîre în sine, care duce spre locul cel mai de taină al singurătății fundamentale (drum parcurs și de Arghezi): „Nu, nu mi-e frică de urs, / Merg înainte, / Nu mă strigați. / Mi-am pierdut legătura / Cu anii strînși între timp? / Simt rana lor în spinare. / M-am rătăcit la răscruce? / Am încurcat semnele pe copaci? / Nu mai mințiți, / Semnele sînt ale mele, / Eu însumi le-ncrustez / În scoarța fîrtaților arbori, / Eu însumi le scriu cu sîngele-mi propriu / Pe fața arsă de soare / A suratelor pietre; / Eu însumi mi-am încrucișat / Cu mine drumul, / M-am dat la o parte și am plecat. / Tăceți, Tăceți o dată. // De ce nu m-am oprit? / Nimic nu s-aude, / Nu m-a strigat nimeni". Deruta cvasi-existențială se compensează totuși în statornicia tragică a lui Oedip rătăcind solitar și orb, din poemul „*N-aștept pe nimeni*: „N-aștept pe nimeni în acest amurg / Cernut pe coasta muntelui ce-l urc / Și nu m-așteaptă nimenea pe culme; / Cel mult un fag, un brad ori poate-un ulm e / Acel pe care-l întîlnesc în cale / Nainte de-a intra-n cețoasa vale", cu o versificație mai așezată, mai neutrală. S-ar putea explica timpuriul sentiment noptatec din poezia lui Beniuc, sentiment ce revine chiar și în opera sa ulterioară, industrios luminată, prin datele structurale ale prea grabnicei îmbătrîniri manifestată de lirismul său în plină desfășurare. Prea puține vor fi poemele tîrzii amintind vigoarea lirică a revoluționarului dioniziac și erotic de altădată: *Știa țiganca...*, *L'Amor che move il sole e l-altre stelle*, *Moștenire*, *În arborii toamnei*, *Vasiliscul*, *Tu ai văzut zeița...*, *Veverițele*. Ici și colo, versuri bine frapate, reflectînd vîrsta: „Canari de aur, galbenele foi, / Din gratiile crengilor zburară, / Și pomul, colivie solitară, / Stă iarăși pradă vîntului cu ploi / De toamnă reci, prelungi și plicticoase, / Stîrnind dureri în amorțite oase".

I-a reușit lui Mihai Beniuc, prin ce are el mai bun, să reia cu măestrie forme desuete ale poeziei române din jurul anului 1900, dîndu-le o

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

reală viață și strălucire și reîmprospătînd literatura noastră printr-o expresie directă, nesofisticată metaforic, aptă să servească elanurile sincere ale ideologiei revoluționare. Pur modern se realizează el totuși în poemul politic *Drumuri* și în cele închinate aversiunii crud sau îndulcit rimbaludiene față de război : *Meliția*, *Secere*, *Sub Casiopeia* ; în poezii erotice, ca *Lacrimi*, *Singurătate*. În plin metaforism obiectiv (mascat de subiectivitate), el reintroduce în artă, ca un neoromantic aproape naiv, dialogul dulce-crud cu cititorii, fermecătoarea trădare de sine a juvenții. Versurile bune ale lui Beniuc se citesc ca scrisorile, și se păstrează în inimă ca amintirile.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

MARIN BUCUR

POEZIA LUI ION GHEORGHE*

Ion Gheorghe a debutat cu romanul în versuri *Pîine și sare* (1957), — act de temeritate, după nereușitele în acest gen. Era o monografie în versuri a satului, cu istorisiri de evenimente și locuri, cu legende ad-hoc, toate cuprinse într-o exaltare circumstanțială despre visul de fericire adus de cooperativizarea pămîntului. Sigiliul unei anume retorici lirice, precum și al unei poezii de atitudine angajată, domina evident începuturile acestui poet. Suflul agitatoric, obsesiv țărănesc, neliniștitor, clocotitor în imagini, nu se releva.

Al doilea volum, *Căile pămîntului* (1960), continua romanul liric autobiografic cu o poezie netă sentimental-aspră, foarte aprinsă, cîntînd foamea de pămînt, de dragoste, fără regret pentru cîmpurile vechi, extaziat de paradiziacul peisaj rural cu „pluguri roditoare" și cu „haturi care pier":

> Nopți trecute lîngă meșteri de pămînt
> și cu flacăra înțelepciunii-naltă,
> după care au venit pămînturile care sînt
> pentru totdeauna holdă laolaltă.
>
> Și-s poet de vis și-am să adun,
> că, amestecat cu meșterii acelei glii,
> am mînat și eu pămîntul ce era bătrîn,
> către un meleag de tinerețe și vecii.
>
> (*Lan*)

Bucolica nouă, feericul scontat, pitorescul însorit, erau prezente chiar și la Ion Gheorghe. Poetul trăia fericit cu gîndul la era recoltelor viitoare, adevăratele germinații ale naturii cu „surîsul umezit" de iubire.

Cariatida (1964), cu cele cinci poeme ale sale (*Viața și opiniile pescărușilor*; *Activistul de partid*; *Cariatida*; *Șarja*; *Balada țăranului*

---

* Fragment din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Poezia*, în pregătire la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 255-263, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

tînăr, continua un mod baladesc şi epic de roman în versuri, pe sistemul etajărilor şi superetajărilor de acoperişuri, cu nesfîrşite adiacenţe şi complicaţii, întortochieri de imagini. Ion Gheorghe făcea drum poeziei politice într-o formulă mitologizantă. Pledoariile sale se menţin în expozeuri lirice, în descrieri monografice, cu cadre ireale şi cu panorame de un fabulos eroic. Totul este grandios. Poetul povesteşte evenimente istorice ca pe fenomenele cosmice, hiperbolizează cotidianul şi banalul, montîndu-l în serialuri lirice. Inventivitatea epic-metaforică în şuvoi, fantazarea debordantă pe marginea unor subiecte comune, amestecul de extaz şi de concret jurnalier, de delir în gol şi de concret apăsător sînt la Ion Gheorghe un tot ce urcă şi coboară, luminează şi întunecă poemul.

Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic, Scrisorile esenţiale (1966), printr-un eveniment biografic neaşteptat, ofereau lui Ion Gheorghe posibilitatea de a se verifica pe un alt fond de trăire. Un examen al eului şi o autoscrutare a conştiinţei. În faţa Oceanului, întrebările se puneau ca în faţa Sfinxului. Refăcînd şi ripostînd plîngerilor ovidiene, poetul derivă spre un exces de egocentrism excesiv. Întrebările sale sînt obsesive, pe tema unei temerităţi şi a unei retorici asupra punctului de eternitate al eului său („locul ars de ideile mele"), plin de certitudine. O adevărată galaxie se creează în jurul unei punţi ce înaintează fragil într-un mare necunoscut. Poezia adevărată nu se află însă aici ci în dorul erotic ce cheamă, zguduie, adulmecă, jură, doreşte. Poezia marină a lui Ion Gheorghe este o poezie a *terrei*. Apar amintirile ţărăneşti, proiecţii rurale, jubilaţii ale erosului ca un adăpost salvator pe un abis în luptă cu cutezanţa virilă a poetului de a străbate o traiectorie a infinitului. Ca şi aiurea, Ion Gheorghe este poetul cu conştiinţa unei reprezentări centripetale a universului.

Sînt amestecat cu apă şi cu soare, cu aştrii şi primejdiile
de parcă cineva mă ia drept o rămăşiţă pentru planeta viitoare.
La urma urmei văd imaginile-acelei lumi căzătoare la nesfîrşit,
locurile unde urcă unul după altul luna şi soarele,
ca nişte poteci de aur într-o poiană pustie de iarbă.
Atît rămîne semn că umblă cineva pe-acolo —
cărarea nesfîrşită, de lumină tristă,
şi doar vapoarele ca nişte pietre aruncate-ntîmplător,
ca nişte fructe mari căzute dintr-un pom inexistent,
abat cărarea şi întunecă în preajmă locul fără sprijin pe ceva.
(*Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic*)

Între cer şi apă, poetul îşi reformulează crezul său angajat de umanitate, de fidelitate revoluţionară, descoperindu-l pe Withmann, povestind, declarînd, jurînd, tulburînd şi tulburat de imagini şi impresii ce configurează un profil braquist disproporţionat, cu momente de teamă şi cu momente de trecere prin marea Sargasselor.

Zoosophia (1967) era tot un roman, un poem compus din mai multe poeme, o naraţiune lirică. Dar Ion Gheorghe se strămută într-un univers mai firesc vocaţiei sale poetice : istoria şi folclorul. Istoria care îi dă un cîmp nelimitat de rătăcire şi fantazare, folclorul care îi oferă material scump pentru o experienţă lirică nouă. Fără a fi mărturisit vreo aderenţă pînă acum la suprarealism, Ion Gheorghe ajunge prin folclor, baladă,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

doină, blestem, cîntec de ritual, joc de copii la un ţărm necunoscut, ci numai bănuit, al suprarealismului. Descoperă o valenţă modernă, neconsumată, a creaţiei folclorice. Energia de propulsie a poeziei contemporane, avidă de noi expresii, se află tot în „zăcămintele" străvechi de trăire lirică. O istorie repovestită în direcţia cărţilor populare, un folclor reinventat, un joc de cuvinte, într-un delir al scenografiilor unei Machedonii naţionale, o mistică a istoriei, amestec de naiv şi de înţelept dau o armonizare contrapunctică fără precedent. Suprarealismul lui Ion Gheorghe este de ordinul formei, procedeelor, nu de conţinut. Totul este o incantare lirică, livrescul este consumat şi absorbit, didacticul inexistent. *Zoosophia* este, paradoxal, o carte de înţelepciune, cu pagini antologice, scrisă într-o formulă modernă ce redescoperă experienţa suprarealistă dinlăuntrul literaturii folclorice. Fabula rămîne impregnată de universul folcloric şi istoric, dar materia este răsturnată, interpretarea e suculentă în nuanţe, amestecul bizar de motive, schimbări de funcţionalităţi. Asistăm la un delir al unei realităţi istorice cu o realitate mitică, *supra* reală, metafizică. Transfigurarea pură ia aspect de joc dar şi de manifest. Poemele fantazează istorii hieroglifice, figuri legendare, culturale, dar scrisul său liric *humanizează* fără a deveni epigonic sau experimentalist. Era o noutate de limbaj, o descodificare a materialului folcloric şi o recodificare a sa. Poezia lui Ion Gheorghe din *Zoosophia* descoperă o cale de revirtualizare atît de conţinut cît şi de formă, a suprarealismului postbelic, ceva aflat între un Victor Brauner şi Ion Ţuculescu văzuţi în poezie : spargere de cadre, o pastă cromatică în cuvînt, descripţia fragmentată, fabulă recompusă, un fluid liric ce trece curat prin jocul cu cuvintele, prin încurcăturile de date, prin apocrifele sale de cronici creează o stare de poezie cum suprarealismul nu reuşise, fiind derivat mai mereu spre modele străine sau spre o simplă virtuozitate formală epatantă.

Zoosophia este una din preluările moderne din folclor ca substanţă lirică şi de repotenţare a surselor literaturii populare din perspectiva unei culturi care a atins o culme a abstractizării creaţiei anonime pînă la pura idee brîncuşiană. Ion Gheorghe se regăseşte ca poet nu în suprarealism ca formulă, ci în fondul autohton acordat la o sensibilitate modernă a poeziei, redescoperind prin una din cele mai dificile şi căutate căi de eliberare a limbajului poetic contemporan de rigorile poeticelor dogmatizate, un sens, un mesaj şi o viziune dintre cele mai adecvate în concertul liricii contemporane.

Vine iarba (1968) pendulează cînd pe logosul liric dramatic şi mitic despre o lume a pămîntului într-o ipostază jucată, cînd pe o poezie a obîrşiei şi a tăriei satului cu o durată peste efemeritatea pietrelor şi a maşinilor :

Pe cînd astfel sîngele meu de ţăran
se va sprijini pe sîngele altora
ce voi spune eu, ce voi putea-nţelege,
cînd toţi aceştia, ai noştri,
vor urca pînă la frunze şi la fructe
bîntuindu-mi arborele semînţiei?
Doamne, ce pot eu atunci, decît să cînt?
(*Confluenţe*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Poezia învingerii ierbii ca un sacrificiu, a eternului, a exodului rural, al unei istorii pe care cronicile n-o știu, a încrîncenării în existență, a unei amenințări a elementelor, a firii

Vine iarba, înspăimîntă orașele;
Nemăsurat le încearcă, din adînc;
sînt forfotind, mișunînd, năvălind
grăunțele, simburii, spicele uzurpate,
pășunile pe care s-au întemeiat.

. . . . . .

Nu vă jucați niciodată cu iarba;
dacă aș pune un maldăr de fîre sălbatice
la temelia celui mai trainic palat,
într-o noapte s-ar despica toate turlele,
ca un depozit de iarbă de pușcă
atins pe-o fereastră, de fulger...
(*Vine iarba*)

Apoi o lirică a predestinării sale precum iarba, pămîntul, cu o conștiință a eului său domnitor:

Arheopterix, cine te-a-nvățat să fii pasărea mea?
Pe zăpada piscului Kilimandjaro
nu se opresc stolurile unul de dragul altuia,
de frica morții clocesc pietrele tuturor rîurilor;
cine le-a pus acolo nu mai e taina mea,
ouăle au fost sămînță de iarbă.

Arheopterix, stăpînește-ți semințiile
pînă-mi fac mînăstirea în dreptul stejarului;
mierlele mănîncă struguri, mere și spice de cînepă,
la cîntec li se deșartă sămînța pe gură,
pe crenele crește vița cu struguri de piatră.
(*Arheopterix*)

În *Cavalerul trac* (1969), Ion Gheorghe nu se îndepărtează de spațiul Zoosophiei, mai degrabă îl recompune în alți termeni istorici: se plutește în mituri posibile într-o lume păgînă a Traciei, cu un Manimazos care e Făt-Frumos, Messia, Voievod, pămîntean și sacru. Un fel de *Negriadă* în versiunea lui Ion Gheorghe, în care sînt pagini lirice despre dublul elementelor, fecundarea universului cu geniul uman etc.

Ion Gheorghe pornește de la o metaforă gigantică: *Vine iarba*, *Cavalerul trac* etc., pe care o reia și o retransformă într-o nouă ipostază lirică. Poezia sa este un amestec fantastic de recitativ baladesc contorsionat după procedeul suprarealiștilor, de patos cînd dramatic cînd elogiativ. E o poezie a unei zbateri lăuntrice, sincere, care schimbă repede apocalipsul pe zorii cei mai senini, cu o îngîndurare drastică despre destinul uman. De la romantici la poeții apostrofei sociale din perioada interbelică, Ion Gheorghe și-ar fi putut alege ușor tovarășii săi de drum. Poetului îi place să mitologizeze realitățile și să damneze, să jure și să invoce.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Forţa de a erumpe este impresionantă. Se adună înlăuntrul eului său ape din mări şi pietre din munţi. Aruncă din el totul : perle, pietre, noroi şi pămînt. Pe Ion Gheorghe nu-l poţi prelua decît într-un conglomerat mozaicant, inform esteticeşte, inegal dar acaparator prin fluxul intern. Sînt fraze goale, versuri banale, exprimări convenţionale şi curente la care te poticneşti şi care te trezesc din euritmia poemelor. Poezia îşi revine. Totul este de a decanta apa rîurilor şi de a iubi fabulaţiile lirice cînd goyeşti cînd teratologic folclorice. Aceste istorii închipuite, romane şi mitologii ţărăneşti au o poezie prin puterea de a trece în metaforă, prin inventivitatea de relaţii şi asocieri, printr-un cult pe care niciodată nu-l spune răspicat, ascunzîndu-şi-l pentru a părea mai laic, dar pentru care orice gest poetic al său îl trădează încontinuu, ca singura sa plasmă artistică veritabilă. Volumul *Mai mult ca plînsul* (1970), subintitulat sugestiv *Icoane pe sticlă*, a reluat experienţa din *Zoosophia*, într-o identificare perfectă a eului artistic. Ion Gheorghe fantazează, găsind un cîmp nelimitat în universul folcloric şi cvasifolcloric. Ca într-o simfonie cu *Tablouri de la o expoziţie*, Ion Gheorghe compune cu imaginaţia sa o lume cu vise din chenarul folcloric, vechi şi noi testamente, geneze, raiuri şi iaduri. Jocul aparent naiv, improvizaţia de fabulos emite o poezie a purităţii conceptelor, de adîncime. Este un tip autentic de poezie-joc, pentru a se scufunda în lirica cosmogonică, a dominaţiei şi a destinului. Motivele biblice se amestecă cu cele folclorice, miturile populare sînt ridicate la rangul elementelor. Versul este suculent în culoare, străluceşte de nuanţe, poate fi privit ca o alesătură, cuvinte suave şi scîrnave în cel mai viu limbaj gras al literaturii muntenești. Textul este lucrat în subtext, plin de ironie, clocotind de vervă lexical poetică, reîntocmind hagiografii, convertind miturile sacre la profan, inventînd scene, descriind într-o ameţeală cromatică de strălucire şi aurărie lexicală ca în icoanele bizantine. Ceva de mucalit păcălesc, de cîntece de lume îmbrăcate în zorzoane de toate neamurile, cu un fior rece ce retează starea de purificare printr-o vorbă deochiată ca la Arghezi. Ion Gheorghe este un poet al unei fantasii greu de stăpînit, cu o putere de a inventa lumi şi de a antropomorfiza în delir. Are proprie o jubilaţie a inventivităţii, cu o erudiţie lexicală greu de comparat. El a readus o prospeţime lirică prin reinventarea miturilor, legendelor populare şi sacre, într-un sistem poetic urmuzian, şi dadaist cîteodată, reprezentînd fabule groteşti, poveşti halucinante, universuri hoffmanneşti pe un fond folcloric, de inspiraţie autohtonă. Fantasticul folcloric este o dominantă a poeziei lui Ion Gheorghe. Amestec de mit şi concret, de abstract şi de diurn, poezia lui Ion Gheorghe jubilează în puterea lirică a reinventării şi de răsturnare a imaginii. În jurul motivului pomului simbol al vieţii, al tentaţiei, poetul reface o panoramă a naşterilor şi a minunilor în care se revelă universul, într-o aparentă naivitate folclorică, dar de o forţă clocotitoare a fanteziei şi a profunzimii :

Fumegoase, incerte
între galben şi verde
cresc fructele pe zmicele
ca simburul de foc în apa unei mărgele ;
se coc astre şi planeţi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în carnea violetă a primei ceți,
elementuri stranii, pulberi-vapori
și de-ale căror nume rămînem recunoscători;

Vin apoi fructele celei de-a treia coaceri
la miliardele de vîrste și prefaceri
în care simburul inițial
e la pieirea cutăruia metal,
la nașterile elementelor copile
de prin cenușile fosile —
la-ncrucișarea castă și mortală
a două elementuri în năvală.

născînd în moarte elementul fiu
în timpul nici vremelnic nici tîrziu;
timpul uraniu și timpul plumb
în care aștrii cad ca pietrele pe fund.

A patra vîrstă a fructelor din rai
dă sclipăt trist seminței de jărăgai
și multă pliplire și repede oboseală
acelui foc din flacăra inițială;
se-ngroașă carnea putredelor elemente
din mîzgă și cumplite sedimente;
furtuni tot mai puține-n sorii gălbejiți
pe după care șchioapătă bătrînii sateliți;
oceane au aceștia și continente
și populații violente.

Ce patru păsări viețuiesc
deasupra pomului ceresc
punîndu-și pliscurile fără foame
pe coaja putredelor poame:
pe sorii obosiți și pe planeții
care-au ajuns în zodia nevieții.

În jurul trunchiului e șarpele
unduitor și greu ca apele,
ciudat e albu-i cap de cal
înfricoșat surîsu-i sideral;
ține-ntre buzele-i uriașe
o ramură cu trei cireașe.

Sub arbori cineva a-ntins un țol
pe care-n dreapta stă bărbatul gol
abia mișcîndu-se de multe mere
îngrămădite la picere;
la stînga pe aceeași țoală
șade femeia goală —

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

și ea nemulțămită de ședere
între grămezile de mere.

(*Se vede acel pom*)

Fuga din rai este reinventată într-un exod țărănesc în plină istorie, amestecînd suferința biblică cu cea românească. Totul este viu, cu duh, pitoresc, mucalit, omenesc :

Iosip cel cu barbă
îl împinge cu stînga, să meargă,
mai mult căzînd peste lighioană ;
cu dreapta se sprijină
într-un băț de vișin —
căci nevoie-i este lui de sprijin
de cum au fugit aproape goi
la ceasul dintre strigoi.

Legată cu funie de rafie sau beligă
în spate poartă traistă cu mămăligă
și ulciorul cu jintiță
peste care-aureola ca o piatră de rîșniță
îi trage capul țeapăn
de parcă are buboaie pe greabăn.

Între bătrîn și îngerul călăuz,
pe vita cu mari organe de auz,
femeia călărind mocănește
pe-ăla mic îl înfofolește.

(*Fuga*)

În peisaje legendare, în lumea plină de mistere, printre planete se învîrt în armonia universului filozofii antici, zeii dacici, într-o atmosferă pătrunsă de fior mioritic. Evocînd cuplul biblic, Ion Gheorghe așază în chenarul prototipurilor cuplul idilic Dafnis și Chloe, apoi un cuplu hagiografic, balcanic Vasilica și Mătăhuz, după care delirul cosmic al poetului, genezele sale fantastice și pline de fantasme, moștenite de la un Eliade sau Eminescu :

Dincolo de-această lume vine pustietatea,
apoi un brîu ca un șanț de cetate.

Se văd acolo planeții nescăpați
învîrtindu-se-n jurul stînei de la Carpați :
cele șapte și-ale lui Zamolxe planete
ca niște călugărițe cochete,
apoi Luna și Soarele-n bărci de nouri,
pe apele acelor hăuri,
se rotesc de se-aude aerul cum urlă
în jurul Paradisului — tîrlă ;

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cîtă vreme, deasupra de tot
bărbosul bătrîn Aristot
poartă luminos pe cap
triunghiul polcap —
din linia aer, din linia foc şi din linia apă
închizîndu-se pleoapă pe pleoapă;
de-acolo pupila pămîntului se uită greu —
ceea ce este însuşi capul lui Dumnezeu,
apoi iarăşi pulbere şi deşert,
soare sterp lîngă soare sterp —
viaţă nefiind decît perechea din rai
în tîrla verde, pe-un picior de rai.
(*În pomul*)

Mitul învierii se amestecă cu imaginea Pompeiului, ca apoi metafora să conveargă spre ideea de nouă geneză, ceea ce aminteşte de Ion Barbu, însă la un mod aparent anecdotic, pentru a tempera impresia profundă. Isus şi Cavalerul trac, imaginari prinţi români, triburi dunărene, cronici visate de poet, reminiscenţe din obiceiuri de ţară, rituri se topesc într-un ceremonial liric decantat de poem apolinic, pannesc şi cosmogonic. În *Mai mult ca plînsul* există un farmec al revirtualizării fondului autohton cu o vibraţie modernă, fără nimic contrafăcut, „sămănătorist", bucolic şi festiv. Aceste „icoane pe sticlă" ale lui Ion Gheorghe contemplă într-o gravitate disimulată, cu transpuneri în fabulaţie religioasă sau laică, condiţia supremă a artistului şi a poetului păzind şi veghind la condiţia semenului său. *Mai mult ca plînsul* afirmă la poet o stare de conştiinţă responsabilă, demiurgică şi suveran umană a poetului. Poetul şi Oceanul, poetul şi umanitatea, cariatidă ce susţine pe inima sa un destin colectiv. Sfială şi mîndrie, invocaţie şi imprecaţie, dulce murmur de cuvinte şi vorbe lumeşti de toate zilele, evlavie şi ameninţare se complementează într-un lung ceremonial cu translucidităţi de suflet într-un spaţiu poetic ce ni-l tot arată cronicarii, Anton Pann, Creangă, Arghezi şi Ion Barbu. *Avatara* (1972) distilează întreaga producţie lirică a lui Ion Gheorghe din *Cariatida* şi *Vine iarba*, într-o poezie densă, *dură*, cum ar fi spus Hasdeu, nervoasă, încărcată de patosul unei fierberi şi nelinişti constante. Poezie declarativă de efect şi cu conţinut, fără a fi versificaţie sezonieră. Poezie manifest, concepută în adîncime, fără a fi robită retoricii desuete. Poezie angajată în numele unui concept superior de trăire şi de răspundere în obşte a poetului. Poezia lui Ion Gheorghe este o poezie a *pasiunii* dezbaterii, a pasiunii unui proces uman, a unui ceremonial liric încordat, crispat, despre un ritm uman, despre o condiţie de viaţă mereu în salt, despre o durată înăsprită de răspunderi grave. Unele unelte de compunere a unei mitologii contemporane şi a unor mituri actuale sînt împrumutate futuriştilor (*consiliul maşinilor*, *stirpea filaturilor de bumbac*, *armătura de siliciu a stufului*, *gangul ceasornicului glandă* etc.etc.). Ion Gheorghe este în fibra sa intimă un poet-ţăran, cu o poezie musculoasă, bărbătească, la care elementul politic de atitudine se transpune într-un discurs sincer. Poezie a efortului uman, a febrei şi a delirului muncii. Un patos autentic, nestăvilit, clamoros, dar propriu încărcat de emoţie, cu toate că temperamental poetului, mereu în polemică, îi scapă şi pietre laolaltă cu aşchiile de marmură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

(*bulionul frazelor*, *pipota masculului* etc.). Poetul are un „vuiet messianic" de judecată de apoi. Mereu se spovedește, rememorează, reia, variază pe aceeași temă într-o plăcere auditivă pură. Vizita într-o țară îndepărtată o reconverteşte într-o vizită pe o altă planetă, își creează o mitologie grozavă. Ion Gheorghe rămîne un poet al febrelor trăirii, într-un delir goliardesc al fantazării : amintiri natale, peisaj cubanez straniu, impresii asiatice, patimă îndrăcită contra neoamenilor, profetism şi invectivă, reportaje despre brigăzile de muncă şi despre convieţuirea în barăcile muncitoreşti, mult, prea mult din toate, încărcînd, supraîncărcînd aceeaşi construcţie, revenind la vechiul plan, abandonîndu-l din nou. Ion Gheorghe transformă însă aceste substanţe de laborator concret într-un tainic loc de alchimie, vrăjit de propriile formule şi teorii.

Megalitice (1972) este un volum de revenire la experienţa reuşită din *Zoosophia* şi *Mai mult ca plînsul*, apropiindu-se mai mult de Arghezi şi M. R. Paraschivescu. Ion Gheorghe continuă seria metamorfozelor sale despre geneza unei lumi misterioase pe care trebuie s-o recompună fictiv. Nu interesează decît puterea de a fabula metaforic a poetului, darul său de a diviniza lutul şi de a aprinde pietrele din albia rîului. Viziunea lui Ion Gheorghe despre „fierberea" „elementurilor" pentru a cloci şi a naşte lumea, despre imaginarele „popoare de seminţe / presărate prin haos / în anotimpurile rodnicei fiinţe / şi-ale renăscătorului repaos," se circumscrie unui spectacol al fantazării sale necurmate. Mitologia este verosimilă ca invenţiune metaforică, ca proiecţie a unui eu născător de lumi, planeţi şi galaxii. Hugolianismul său este structurat pe sufletul unui vizionar cosmic precum Eliade. Geneze din genuni, mituri care acoperă capetele lumii, istorii necunoscute de istorici, folclor ignorat de folcloriști, — aceasta este poezia mare a lui Ion Gheorghe. Mitologia sa lunatică şi solară, tenebroasă şi senină, fragmentară şi haotică, lină sau agitată, sacră sau „scîrbavnică", invectivă sau parabolică are un univers propriu, nedisputat cu nici unul dintre poeţii generaţiei sale. Ion Gheorghe trebuie văzut cînd pe un tron înroşit, cînd dezbrăcat pînă la brîu în sudoarea muncii cîmpului, cînd un cititor de stele cutremurat de secretele vremii, cînd un agitator şi un pătimaş contemporan al nostru.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

AUREL MARTIN

PROLEGOMENE. MARIN SORESCU, ANA BLANDIANA, PETRE GHELMEZ, GABRIELA MELINESCU, CONSTANȚA BUZEA, ADRIAN PĂUNESCU, GEORGE ALBOIU, ILEANA MĂLĂNCIOIU. IOAN ALEXANDRU etc.*)

Oricît de unitară ar fi prin datele ei fundamentale, o epocă literară își are istoria ei. Ca succesiune de fenomene, de opțiuni, de rețineri, de confruntări, de așezări și reașezări valorice, de predilecții tematice, de iluzii sau certitudini estetice etc., etc. Anii postbelici cunosc și ei această dialectică. Înregistrînd, în materie de poezie, mutații, salturi, succese și neîmpliniri, modificări de perspectivă și de obiect, de înțelegere a ideii de lirism și de comunicare afectivă dintre cele mai interesante. Încît în planul orientării, luînd ca punct de plecare 1948, putem distinge cîteva momente caracteristice. Delimitările sînt, evident, aproximative, pentru că impulsurile temperamentale au colorat totdeauna personal natura gestului artistic.

Primul moment, durînd pînă prin 1956, are ca note distincte, paralele, obsesia realului și explozia romantică. Obsesie care echivalează cu tentativa de a descifra frumosul în viața cotidiană, de a *cînta* această viață în devenirile ei ascendente, de a izola aspectele pozitive și cele negative, de a le celebra pe cele dintîi și de a le condamna pe celelalte. Portretul, instantaneul, schița versificată, poemul cu poantă, intenția de a cultiva o poezie a profesiunilor de interes social sînt rodul unei atari atitudini. Rezultatele artistice n-au fost cele scontate. Din varii motive. O dată, din cauza unei rigide înțelegeri teoretice și practice a conceptului de real. Confundat cu esența însăși a existenței. Și nu ca stimul al inspirației, ca punct de plecare și de sosire al zborului poetic. Apoi, din cauza definirii simpliste a literaturii ca reflectare, nu ca transfigurare subiectivă a lumii. De unde, în genere, texte comune, ocazionale, schematice, lozincarde, descriptive, declarative, scrise uneori cu meșteșug, dar fără fior. Neîmplinită în această fază, obsesia realului, comună și altor culturi, rămîne acută însă pe portativul poeziei postbelice și în anii următori. Prin limpezirea conceptului de lirism își va cîștiga semnificația naturală. Eșecul provizoriu al celor fascinați de concretul

*) Fragment din lucrarea colectivă *Istoria literaturii române (pentru străinătate)*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p.265—269, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

propriu-zis, mergînd pînă la reprimarea parnasiană a personalității, a compensat, în acest prim moment de ebuliție a poeziei noi, prin recrudescența atitudinii romantice. În forme tradiționale, desigur, dar cu mesaj inedit. Nu e vorba atît de o anume întoarcere spre sursele folclorice sau de relevare extatică, prin intermediul poemului epic, a modelelor exemplare, din trecut sau din actualitate, cît de transgresarea în parareal a imaginii ideale. Mitul devine un aliat. Nu întîmplător Prometeu ajunge un simbol al eforturilor contemporane de desprindere din lanțuri milenare. Într-un poem semnat de Mihu Dragomir, *Pe struna fulgerelor*, o întruchipare de azi a omului comunist care stăpînește natura, diriguindu-i forțele oarbe. Un Prometeu convertit în lumină. Prometeic e și eroul lui Mihai Beniuc, care poartă incandescentă torța, ca un înaintemergător. Soluția lirică e oda, corelatul ei vizionar e visul, iar temeiul lor — umanismul socialist. Umanism care alimentează și verbul lui Labiș, desfășurat euforic în reprezentarea metaforică a „primelor iubiri", a candorilor adolescentine și, prin replică, a refuzului de a accepta inerția. Umanism care, nu la puțini, însemnează nu doar nădejdi și certitudini, ci și escaladarea a ceea ce istoria recentă înscrisese ca variantă tragică a destinului însuși.

Momentul următor, încheiat relativ la începutul deceniului al VII-lea, elimină succesiv formulele aleatorii și sensurile tematice limitative. Asistăm, dimpotrivă, la o lărgire progresivă a sferei de investigație lirică, la o desfacere a poeților spre miracolele lumii, la ipostazierea multiplă a spiritului uman, văzut în mișcările lui afective, ca spectru infinit. Postulatul goethean al personalității, nevoia de a avea timbru particular, de a privi spectacolul existențial printr-un sistem de referințe proprii începe să capete regim programatic. Semnalul îl dă Tudor Arghezi cu dioramaticul său poem sociogonic *Cîntare omului*. Dar și Maria Banuș cu *La porțile raiului*, Mihai Beniuc cu *Inima bătrînului Vezuv*, Marcel Breslașu cu *Dialectica poeziei*, Nina Cassian cu *Vîrstele anului*, A. E. Baconsky cu *Fluxul memoriei*. Dezlănțuire pasională, pe motive mitice, cu substrat erotic, revărsare de lave vulcanice, meditație asupra rostului artei, luciditate, percepție ceremonială a universului însuși. De fapt, în fiecare caz, tentativa de a desluși ceea ce se află dincolo de aparență și de a defrișa alte și alte căi de apropiere intuitivă a esențelor și de definire a eului uman multilateral solicitat.

Tentativă aprofundată de ultimul deceniu, cînd numărul „vocilor" se înmulțește considerabil, iar aria tematică, modalitățile de expresie, unghiurile de percepție emoțională, tipul de demers, limbajul ca atare refuză orice interdicție. E un deceniu al metamorfozelor rapide și al diversificărilor polimorfice. Al experimentului, dar și al căutărilor interioare, al drumurilor fertile. Cînd reprezentanți ai generațiilor mai vechi își descoperă alte vîrste. Cînd Tudor Arghezi își modulează stihurile elegiac, Vasile Voiculescu se înfățișează în haină renascentistă elogiind iubirea ca principiu vital, iar Lucian Blaga aduce laudă „mirabilei seminție". Cînd Zaharia Stancu își fredonează cîntecul său șoptit, iar Mihai Beniuc colocviază cu materia și cu visele. Cînd Virgil Teodorescu descifrează dimensiunile suprareale ale universului cotidian, Eugen Jebeleanu accentuează vocația umanității de a supraviețui, iar Radu Boureanu își desenează inima. Cînd Ion Bănuță coboară în sine spre a-și lumina demonul, iar Emil Botta tinde să surprindă constante ale condiției individuale. În

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

vreme ce Miron Radu Paraschivescu recurge la formule whitmaniene sau ovidiene, iar Dimitrie Stelaru rămîne prizonierul stărilor sufleteşti nedistilate. Maria Banuş şi Veronica Porumbacu trăiesc seducţia autoportretului liric, Nina Cassian, disciplinîndu-şi sau nu harfa, alege „spectacolul în aer liber", Ion Caraion priveşte necunoscutul din dosul ferestrelor, Geo Dumitrescu, ironic, persiflant, abordează spinoasele probleme ale zilei şi nopţii, Ştefan Aug. Doinaş, atras de întrebări eterne, le tratează neoclasic. Dominant la Ion Brad e sentimentul istoriei, la Vasile Nicolescu cel al viziunilor serafice, la Al. Andriţoiu rafinamentul alexandrin, la Aurel Rău stampa, iar la Leonid Dimov jocul lexical debordant. Prin Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Adrian Păunescu — spre a numi doar cîţiva exponenţi ai promoţiilor mai noi —, acelaşi deceniu aduce un spor de prospeţime. Poetul se luptă cu limitele, cu cuvintele, scrutează primordialul, mitizează şi demitizează, ia în dezbatere problemele cetăţii, ale eticii şi ale politicii, sensibilizează actualitatea.

Trei momente succesive, schiţate ca atare, fără a intra în detalii. Momente, prin firea lucrurilor, complexe. Diferenţiabile neîndoielnic, prin anume trăsături. Purtînd însă firesc însemnul epocii noastre, al cărei erou literar e omul. Inclusiv artistul. Intuit de poeţi, ca „homo faber", dar şi ca „homo ludens", făurind şi bucurîndu-se. Ca „homo militans", deci luptător, dar şi ca „homo aethicus", visînd autodesăvîrşirea. Ca „homo politicus", ca patriot, dar şi ca ins căruia nimic din ceea ce e intim omenesc nu-i este străin. Şi nu în ultimul rînd, ca „homo aestheticus", pentru care frumosul e o necesitate vitală. Unei asemenea policromii tematice îi corespunde progresiv şi una de ordin stilistic. De formulă artistică personală, înlesnită de dreptul şi datoria oricui de a-şi alege liber limbajul artistic adecvat temperamental. De unde coexistenţa, mai ales în ultimul timp, a gestului neoclasic şi al celui neoromantic, a soluţiei simboliste şi a celei suprarealiste, a căii folclorice şi a celei de alte obediente formale.

O literatură e conştiinţa unui popor. A unei colectivităţi naţionale. A spiritului ce o guvernează în diverse etape ale istoriei. Poezia postbelică e imaginea, în mişcare, a adevărurilor noastre contemporane, polarizînd deopotrivă inspiraţia poeţilor români sau a celor aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare. Dar, ca proces specific, şi rolul precursorilor. Al contactului cu valorile intrate în eternitate şi constituite ca model. Fără Eminescu, Coşbuc, Goga, Bacovia, Blaga, Pillat, Barbu şi alţii, a căror influenţă e iradiantă, succesele înregistrate de urmaşi sînt greu de presupus. Ca şi fără deschiderea liricii române actuale spre cea universală. Cum nu e de ignorat exemplul unor creatori de mare prestigiu care, traversînd epoci, au ştiut să rămînă vioara întîi şi în anii socialismului. Certificîndu-şi tinereţea prin adeziunea la prezent şi la noul destin, comunist, al naţiunii.

★

Lupta cu inerţia caracterizează, în planul atitudinii morale, şi poezia lui Marin Sorescu. Expresie a lucidităţii şi a fanteziei, a intenţiei de a demonta mecanismele gîndirii tipizate şi de a apropia sensibilitatea poetică

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de sensurile demistificante ale realității. Utilizînd mijloacele parodiei sau poemul cu poantă, alegoria sau versul golit de metafore, lirica de atmosferă sau cea cu pronunțate inflexiuni reflexive, limbajul oral sau cel construit din asociații insolite, Marin Sorescu propune o perspectivă demitizantă a lumii. În spiritul ironiei romantice. De la nivelul unei inteligențe care controlează spectacolul existențial cînd cu privirea lui Don Quijote, cînd cu aceea a lui Hamlet. Sau al unei imaginații capabile să îmbrățișeze cele mai diverse forme și fațete ale relației cotidiene dintre om și sine, dintre el și universul cosmic, dintre real și ideal, dintre adevăr și nonadevăr. Demolînd convenții, relevînd grotescul, umoristicul, natura absurdă a unor fenomene. Sugerînd, sub semnul tradiției umaniste, un unghi relativist de înțelegere a modului plurivalent de dimensionare subiectivă a orizonturilor și de ascultare a transcendentului. În *Moartea ceasului* sau în *Tinerețea lui Don Quijote*, și nu numai în aceste plachete, tentativa poetului e de a spori, prin nuanțare și, nu arareori, prin răsturnare, conștiința ideii de contradicție, în accepție comună, și de a desfășura, complementar, îndemnul la o optică, prin excelență cenzurativă, inaderentă la statutul condiției omenești existente. Demersul sorescian iese astfel de sub regimul consemnării și, trecînd prin cel al interpretării, se înscrie ca gest care deschide ferestrele cunoașterii filosofice și, ca problematică, arcuiește răscolitoare interogații privitoare la conceptul de esență, la raportul acesteia cu aparența, al timpului absolut cu cel concret, al nevoii de progres, de autodesăvîrșire, cu procesul de alienare prin abandonarea idealurilor etice. Întrebări pe care și le pune, feminin, la rîndu-i, Ana Blandiana, reluînd, în extaz sau în elegiac, circumstanțe lirice de obîrșie labișiană. Trăind mai întîi, în *Persoana întîia plural*, senzația unei frenetice și elementare încorporări în ritmurile unui vitalism universal, alimentat de principiul candorilor adolescentine; apoi, în *Călcîiul vulnerabil* și în *A treia taină*, descoperirea coeficientului moral al reprezentării prin evidențierea semnului negativ, nominalizat ca atare, cînd ca rău, cînd ca sterilitate, cînd ca moarte, oricum ca antonim al jubilației. Antonim inseriat într-un sistem care, fără a abhora sinceritatea vîrstei anterioare, o traversează la fel de pur și pe cea următoare, descifrînd, în diseminații, miracolul echilibrului, prin dramaticele confruntări ale valorilor. Bine-rău, în formulări sinecdotice revin ca laitmotiv nu numai la Ana Blandiana, ci și la numeroși colegi de promoție. Independent de tutela estetică sub care se mișcă. Împrejurare explicabilă prin tendința funciară a poetului român de a refuza evadarea în turnuri de ivoriu. Petre Ghelmez, în *Lynxul*, recurge și el la meditația pe teme etice. Felina silvestră fiind aici un simbol al primejdiei, al posibilului atentat, venit din zonele obscure, instinctuale, dar și o invitație la starea de veghe continuă, în apărarea ființei noastre spirituale și a setei firești de perfecțiune. La Gabriela Melinescu, în *Ceremonial de iarnă*, ethosul echivalează cu vocația de a arde pînă la incandescența flăcării, pentru ca, în *Interiorul legii* sau în *Boala de origine divină*, el să cunoască febra distilărilor hiperboreene, a respingerii oricărei ipostaze de degradare. La Constanța Buzea (în *De pe pămînt, Norii, Agonice* sau *Coline*), dezbaterea absoarbe toate reliefurile afectivității, impunînd ca laitmotiv destinul femeii ca mamă, soție, iubită, metaforă a anilor deziderativi, calmi sau

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

melancolici. A vieții. Senine sau înnourate. Etică neîndoielnic în substanța ei, opțiunea tematică a lui Adrian Păunescu se colorează, mai ales în *Istoria unei secunde*, civic și politic. După ce, anterior, în *Fîntîna somnambulă* sau în *Mieii primi*, fascinat de istorie și de caracterologii, poetul vorbise de „asediul condiției umane", în termeni care aminteau obsesii labișiene. Temperament exploziv, retoric, iubitor de tirade, e nu o dată, și cu succes, nu poet de viziune, tulburat de dialectica materiei, a timpului și a ceea ce e dincolo de ele. Tărîm căruia îi caută misterele George Alboiu în *Cîmpia eternă*, furat de mirajul spațiilor nesfîrșite și al miturilor perpetuate. Cum e furată și Ileana Mălăncioiu în *Către Ieronim*, actualizînd poziția ritualurilor străvechi. Sau Gheorghe Pituț, pe urmele lui Blaga, în *Poarta cetății*, mărturisind apartenența la civilizația arhaic țărănească. Și el și alții, indiferent de pretextul liric, descind temerar în negura începuturilor, spre a lumina rădăcini ale unor tradiții de ordin etic, de soluție filosofică și de emanație specifică. O întoarcere la izvoare izbutește mai ales Ioan Alexandru, în *Cum să vă spun*, *Viața deocamdată*, *Infernul discutabil*, *Vina*, *Vămile pustiei* și în imnurile sale hölderliniene. Solicitat de „cosmosul primar", de aspectul teluric, elementar, dur, al mărturiilor conservate, de neliniștea materiei însăși, apoi de ținuturile fără hotare ale spiritului uman, eliberat și totuși încătușat, tinzînd să intre în contact cu absolutul, conștient că existența e infernală în chip relativ pentru că în zare se arată fantoma paradisului, în fine, de regăsirea echilibrului interior în înțelepciunea elenică și în miracolul mioritic. Mai mult ca oricare altul, Ioan Alexandru e un poet programatic care în fiecare volum parcurge trepte asumate ale demersului cognitiv. Punctul de plecare e constatarea. Percepția realistă concretistă a unei situații obiective. Urmează momentul provizoratului numit viață, apoi cel al descoperirii ideii de rău. Idee incertă, prin încărcăturile ei afective. Agravată ulterior de conștiința păcatului. Ceea ce, în orice sistem etic, adaugă sentimentul purgatoriului. Ispășirea. Purificarea. Idealul dezalienării. Traductibil, în intuiția lui Ioan Alexandru, prin asceză. Renunțînd adică la ispitele și servituțiile cotidianului. Țintind ancorarea la țărmul ultim al fericirii, prin cunoașterea totală. Pusă și aceasta prin aproximație, armonia universală, împlinirile individuale și cele colective configurîndu-se doar în varianta visului și a abstracțiunilor. Vis și abstragere cărora Ioan Alexandru le conferă metaforic relief, tatonînd esențialul în mit și noțiunea în obiect. Poet de excepție, greu de încadrat în vreo formulă, iumpe mereu ca un vulcan atras parcă de limpezimile firmamentului. Ca neoclasicii — de structurile apolinice ale Helladei.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EUGEN BARBU

G. CĂLINESCU*

Nu știu dacă nevoia de a scrie romane s-a ivit la Călinescu din mimetism. Ibrăileanu produsese *Adela*, Lovinescu, *Mite* și *Bălăuca*, Iorga, și el autor de istorii literare, săvîrșea drame istorice, jucate fără succes pe o scenă municipală; marele calofil Perpessicius a publicat frumoase versuri, dintre care unele memorabile; mai încoace, un feroce istoric literar ca Al. Piru a riscat să fie ricanat de întreaga pletoră de colegi pentru un roman scandalos, *Cearta*, contestat cu furie.

Dacă e să ne referim la zilele noastre, se mai poate vorbi despre un I. Negoițescu, critic și poet substanțial, într-o manieră ermetică, despre un Grigurcu, și el practicînd o lirică absconsă, de un Emil Manu, într-o bună formă poetică, pe linia tradițională, ușor melancolizat și așa mai departe...

Călinescu era, fără putință de tăgadă, un mare romancier și rămîn la părerea, a cărei paternitate nu mi-o asum, că autorul *Scrinului negru* va fi socotit peste veacuri cel puțin ca autorul celei mai senzaționale cărți epice românești, intitulate *Istoria literaturii române*. Să vă reamintesc portretul lui Iorga sau pe cel al lui Odobescu, finele detalii din alte capitole sau să ne întoarcem către memorabilele cărți despre Creangă și Eminescu (în capitolul respectiv nu intră monografiile despre Grigore Alexandrescu și Nicolae Filimon). Nuvelist, abordînd epoca pașoptistă cu virtuozitate în *Iubita lui N. Bălcescu* și *Catina damnatul* sau drama lui 1907 din *Noi vrem pămînt* (scrise după primele două romane: *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei*), s-ar părea că G. Călinescu exersa între *Bietul Ioanide* și *Scrinul Negru* pentru un ciclu de romane care ar fi cuprins epoca noastră, marcată sever cronologic, dacă ne luăm după desfășurarea epică a numitelor povestiri, din care nu lipsește evocarea nici unui eveniment mai important din istoria noastră politică și socială. Să adăugăm că mai încoace au apărut sub semnătura redutabilei personalități un volum de versuri și unul de teatru, toate scrise manierist, ca tot ce făcea Călinescu în domeniul liric sau epic, într-o tonalitate inegalabilă, particulară.

Opera literară a lui Călinescu — trebuie spus de la început — este fructul unei lecturi intense, rămase între jalcane clasice. Ca unul care

---

* Fragment din *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 271—279, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

l-am iubit nespus pe marele nostru maestru nu putem să nu-i folosim metodele şi să trecem la autopsia influenţelor suferite. În lirică, el petrarchizează; dacă ne gîndim la imensa colportare de anecdote despre eroii *Scrinului negru* sau *Bietului Ioanide*, trebuie să facem o trimitere la Boccaccio; cînd Ioanide îşi justifică adulterele, discursul ţinut între pereţii casnici aduce cu o pagină din Marsilio Ficino; Călinescu în ipostazele de arhitect sau de rege (vezi *Teatrul* său), personaj egotist, îşi creează un decor italienizat în care lumea se comportă ceremonios, după un ritual livresc. Cine i-a vizitat casa din Florească poate să recunoască cu uşurinţă curtea şi interioarele descrise în *Ioanide*, dar la proporţii miniaturale. Nu lipseşte acel faimos Sfînt Gheorghe de pe tîmpla casei, de care s-a făcut atît caz, nici bazinul în care ar fi trebuit să tune ca în cartea susnumită suta de orgi de apă, nici scara crepusculară pe care urcai în dormitorul său (la capătul căreia ar fi trebuit să-l întîlneşti pe blîndul Hergot, suspinînd la violoncel) nu absentează. Faimoasele odăi împodobite cu planşe imaginînd teribile oraşe viitoare sînt numai nişte gravuri de o mare fineţe şi cîte un Petraşcu focos, dacă-mi aduc bine aminte. O nevoie de colosal domina sufletul său demiurgic. Ieşind pe uliţele cartierului Florească, descrise atît de plastic în *Scrinul negru*, şi întîlnind la vremea aceea „uriaşa" sală de sporturi, el se putea crede în Athena palaestrelor, la Florenţa, sau la Roma, unde-şi făcuse teribile studii în biblioteci pe care mai tinerii noştri cărturari le evită în favoarea bistrourilor sau a cluburilor oculte. O manifestaţie colectivă în cinstea lui 23 August îl determina să scrie ca Lorenzo de Medici, *Cîntece de carnaval*. Cînd Ioanide este persecutat de inconsecvenţele sale amoroase faţă de soţie, tată a doi copii, scrie în felul lui Leonardo da Vinci sfaturi către Tudorel şi Pica, de genul: *Nu căuta să fii genial. Nici nu ştim ce este geniul, abuzăm de acest cuvînt. Trebuie să treacă adesea sute de ani pentru ca o operă supravieţuind, să ateste că autorul ei a fost un geniu. Ar fi absurd să te sinucizi fiindcă nu poţi fi Aristotel sau Shakespeare.* Cînd Ioanide dă sentinţe filosofice meditînd la viitor şi scăpînd cîte un epitet enorm, parcă-l citim pe divinul pictor care scria în felul lui Călinescu, *avant la lettre*: *Acel ce discută invocînd o autoritate, nu face operă de geniu, ci mai curînd operă de memorie.* Ioanide, vorbindu-i ajutorului său Butoiescu, zis Botticelli, despre viitorul urbanisticei în socialism aminteşte de Morus sau Campanella; avatarurile micuţului prinţ Filip Hangerliu, care visează să fie zidar, deşi e un zeu al pianului, nu sînt ele un roman picaresc în sine care ar aduce cu *Viaţa lui Lazarillo de Tormes*? Cînd citim corespondenţa Caty Zănoagă — Ciocîrlan nu avem senzaţia unei reeditări a romanului epistolar atît de cunoscut ca gen, iar eroina nu este ea o Claudine a lui Colette, care demonstrează prin tot ce face şi gîndeşte că *amorul nu este un sentiment onorabil*? La sfîrşit, cînd Ioanide moralizează nu-l citim pe Voltaire sau cînd vedem banda de aristocraţi străbătînd maidanele Talciocului nu ne aflăm în plin Quevedo, care, după spusele autorului pe care-l studiem, *avea un condei savant şi jovial, iar eroii lui erau caricaturi umflate baroc*, ceea ce uşor se poate vedea încă din primele pagini ale romanului *Bietul Ioanide*. Şi pentru a nu mai lungi lista din dorinţa de a afişa erudiţii inutile, ce sînt numele eroilor acestor romane decît produse caragialeşti? Pomponescu, Gulimănescu, Hangerloaica, M-me Farfara, Panait Sufleţel etc., etc., totul însoţit de un şir memorabil de portrete şi de *o naraţie* (îl citäm din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nou pe Călinescu) *gotică de tip fantast*, pentru că aici am voit să ajungem, socotindu-l pe autor, înainte de toate, un scriitor, un realist, cum s-a spus de multe ori, nu atît barochist, pentru că este în mare parte, ci unul din familia lui Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, sau, de ce nu, Pöe? Nu este Gavrilcea sau, şi mai bine spus, fratele său Remus, un fel de baron Saturn, *diletant al torturii*, la modul rocambolesc, un *redemptor*, iar torţionarii săi nişte familiari ai unei moderne Inchiziţii, îmbrăcaţi în cămăşi cafenii? Şi acele tenebroase întîlniri ale Mişcării, la care participă fiii lui Ioanide, nu sînt ele venite din aceeaşi literatură a crepusculului, cu toată încărcătura de mister, de ceremonial al faclelor, aprinse în peşteri, din care nu lipsesc măsurile wagneriene? Cînd expediate, cînd telegrafice, aceste scene cad în caricatură groasă, de pildă aceea a nunţii de la Pipera a lui Meme Hangerliu cu Gavrilcea, cînd se trage cu pistoalele, după bunul stil german, scenă reluată cu voluptate de autor, cînd acelaşi Remus Gavrilcea este trimis pe front şi distrează ofiţerimea nazistă cu aceeaşi precizie, exercitată asupra unor evreice goale ce servesc de ţintă de tir, ca la circ, într-un fel de bordei.

Vorbeam de un Călinescu fantast în aceste două romane şi, dacă ne gîndim bine, totul o demonstrează. Decorurile sînt explodate, transcrise la proporţii gigantice pentru timpul la care sînt raportate : totul e enorm, de la sălile Casei de cultură pînă la pieţele uriaşe de pe planşele arhitectului. Înseşi locuinţele pe care Ioanide, conform unei convenţii cu proprietarii respectivi, le locuieşte pe termene limitate au proporţii incredibile, par adevărate palate destinate miliardarilor într-un mediu în care casa habituală a fost totdeauna de nivel echilibrat, fără mari invenţiuni costisitoare (firește cu excepţii). Dacă mergem şi mai departe, teatrele lui Ioanide sînt adevărate arene, putînd să cuprindă inimaginabile mulţimi, descrierea baletului *Lacul lebedelor* de Ceaikovski în care dansează Cucly, ocupă un întreg capitol, de unde impresia unei desfăşurări coregrafice gigantice. Dar chiar personajele călinesciene suferă de dilatare. Femeile iubite de Ioanide sînt nişte amazoane pline de iniţiativă, planturoase, clădite din belşug, atletice, rubensiene, hrănite bine, umplînd încăperile. Într-un astfel de decor apariţia lui Panait Sufleţel este aceea a unui gnom. De unde retorismul lor, vorbirea gongorică, cu fraze lungi, pline de aluzii livreşti. Jurnalul lui Hagienuş, nebun, este o parafrază la Diogene Laertios, o abulie genială în care incursiunile lui Alexandru sînt interferate cu aluzii la realitatea anilor 1955—1960. O enormă onirie însoţeşte toate actele arhitectului, el este un vizionar setos de iluzie realizată, un consumator de viitor pe planşe. Cînd fiii lui pier în teribile catastrofe politice, Ioanide pare mirat cu totul de ceea ce se întîmplă în jurul său. O absenţă colosală însoţeşte existenţa sa familială. Doamna Ioanide este numai o prezenţă camaraderească la unele mese frugale, luate în goană, arhitectul dormind pe unde apucă sau coabitînd cu alte femei timp îndelungat, firesc, fără a provoca admonestări sau violenţe. Ioanide suferă de declamaţie histrionică, cum scrie Călinescu într-un loc. El este un agorafobic, persecutat de vidul ce trebuie umplut cu ceva, în speţă cu uzine, teatre, stadioane, universităţi. Ioanide ar fi un *cleric vagant*, disperat de a recunoaşte angoasa sa, care-l constrînge la muncă fizică pentru a gîndi mai puţin că există într-o civilizaţie plină de goluri. De unde nevoia de mirajele unor cetăţi fantastice ce se clădesc în *Scrinul*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

negru, în termene record, cu o schelărie urieşească, cu un aparat omenesc, potenţial incredibil, fapt ce naşte un peisaj baroc, greu identificabil în spaţiul nostru actual, presimţit numai de anumite proiecte ambiţioase, cum ar fi ridicarea unei săli de sport la capătul bulevardului Cantemir, anunţat abia la sfîrşitul anului 1973 de municipalitatea Bucureştiului şi care ar aminti proiectele călinesciene din '53 şi '60, dacă ţinem seama de spaţiul rezervat (circa 200 de hectare de parcuri şi scări imense care duc spre un fel de mamelon de pămînt pe care va fi ridicată, în curînd, un fel de hală cu un acoperiş de forma pîntecului balenei care l-a înghiţit pe Iona) sau de proiectarea unui metrou bucureştean, şi el un vast labirint, susţinut pe coloane feniciene, cu săli în marmură, pline de statui şi magazine luxuriante, aşa cum descrie Călinescu metroul moscovit ce evocă hieratismul asiat la care tînjeşte în paginile romanelor *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. De ce un Călinescu fantast? Pentru că, aşa cum scrie chiar părintele romanelor amintite, *barocul e un tip utopic* şi dacă am cita din fascinanta carte a lui Marcel Brion *Arta fantastică* capitolul *spaţiilor neliniştite*, am recunoaşte universul călinescian. Ce scrie Brion? De vreme ce există fantome de oameni, de animale, înseamnă că pot exista şi fantome de edificii, fantome de oraşe, cel puţin sub formă de anticipaţii. Dacă ne-am referi la halucinaţiile celor ce au străbătut deşerturile şi au văzut în delirul lor fantome de aşezări omeneşti la orizont, murind mai curînd de nostalgia lor decît de setea persecutoare, am avea imaginea pomenitelor fantome de oraşe. În Mexic, mi s-a întîmplat să am asemenea viziuni în unele grădini în care senzaţia că aş mai fi trăit vreodată în ele era atît de prezentă încît mi se făcea frică, într-atît de familiare erau încăperile ce nu le văzusem niciodată, mobila, sunetele şi mirosurile emanate, toată acea aură care ne ascunde uneori realitatea şi obiectele, transportîndu-le în altă parte. Odată, la mare, pe o ploaie diluviană, am avut net senzaţia că hotelul *Palas* din Constanţa, înconjurat de valuri de apă venite dinspre larg şi de deasupra, ne transportă pe toţi spre centrul secret al Mării, într-o plutire lină şi plină de miraje. Am văzut, cum spuneam, oraşele încremenite ale Mexicului, aducînd atît de bine cu cele ale lui Marquez, în care timpul devine improbabil şi există posibilitatea unui veac de uitare. Nu este numai o fantezie, ci o realitate observată mai ales la orele de amiază cînd toate străzile sînt goale, iar zidurile macerate secret de soarele exotic, devin ireale. Simţeam atunci acel *spaţiu vacant* despre care vorbeşte acelaşi Brion, oraşele semănau cu acelea ale lui Chirico sau ale lui Monsù Desiderio, oraşe hărăzite vidului şi demonilor. La Ioanide această imagine delirantă a aşezărilor friabile, tremurînd de clătinarea coloanelor, este însuşită invers, friabilitatea lor se naşte din dinamica construcţiei, este posibil ca el să-şi fi ocupat vidul interior cu o febricitare a imaginaţiei. Ioanide e un vital, un rinascentist, clădind pe ruinele năvălite de cavalerii barbare, sanctuare, biblioteci silenţioase şi temple ale mişcării fizice, în care personajele sale colosale, atlete în maiouri albe, aruncă spre plafoane cercuri şi fac mişcări superbe de echilibrare a materiei stagnante. Nu lipseşte din vizionarismul acesta tenta babilonică eminesciană din nuvelele fiului Ipoteştilor. Ioanide construieşte pe un tărîm nisipos, imposibil de imaginat că ar suporta asemenea ziguraturi, dar tocmai prin această formidabilă imaginare a utopicului, arhitectul devine un personaj pöesc şi demonstrează

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

teza noastră. În soarele ardent al cîmpiei muntenești, înăbușite de valuri de praf, cu o vegetație obosită și fiartă în vipii solare teribile, Bucureștiul poate deveni o Alexandrie tîrzie, de tipul Durell, o agonică cetate în care mișună o lume și ea crepusculară, devorată de o revoluție care se așază neiertătoare în cămine, în universități și uzine și mai ales în conștiințe. Toată destrămarea fizică și morală a vechii societăți naște o melancolie vizionară și grandioasă, cum scria Brion, pentru că Ioanide al nostru, deși pare de o sănătate exacerbată, cel puțin după faptele sale, tip de roman behaviorist, tînjește după perfecțiune și se stinge de melancolie în stilul infanților. Moralmente, multe pagini din *Scrinul negru* aduc cu lenta moarte spirituală din *Ghepardul* lui Lampedusa. În decorul călinescian apar orașe transparente, construite numai în estimații, din materiale grele ca granitul, marmura, unde casele au peroane uriașe și curțile alei lungi, o vegetație adiacentă luxuriantă (dealtfel luxuriança domină și în decorul exotic argentinian în care se mișcă triunghiul Caty—Ciocîrlan—Francesco Oster, de stil holywoodian, anii '28), încăperi cu tavane înalte, încărcate de console și stucaturi, de gobelinuri în culori stinse, cămine colosale și cîini de rasă, uriași și ei, lenevind pe podele sau chiar acele acte de Far-West, cum ar fi rodeo-ul de la ranch-ul bogatului bancher. Fantastică în *Enigma Otiliei* era năvala de mascuri, de bivoli teribili, cum fantastică este migrația nebună a cailor sălbăticiți în pampă. Orașele fictive ale lui Ioanide sînt dominate de coloanele în care, cum scrie Brion, sînt plantate regimente întregi de statui, într-o gesticulație încremenită, rituală, dansantă. Dacă în unele tablouri, evocate de acesta din urmă, cum ar fi *Distrugerea Sodomei* de Bagnoli Sanfelice, aflat la Napole, sau *Incendiul Troiei* de la galeria Obelisco din Roma (posibil să fi fost văzute de Călinescu în timpul studiilor sale din Italia), domnește atmosfera de cataclism iminent, *sedimente de coșmaruri*, la Călinescu sentimentul profeției, al vizionarismului său face din descrierile orașelor și instituțiilor sale viitoare ceva stenic, pur și strălucitor. În *Scrinul negru* și în *Bietul Ioanide* presimțirea teribilă a destrucției materiei, a prăbușirii prin erodare, *înnebunirea edificiilor care s-ar autosfărîma, sinuciderea materiei, autodistrugerea formei*, cum scrie atît de frumos Brion, *vîrtejul nimicirii și acceptarea neantului, pămîntul zadarnic din care și aerul s-ar fi retras* sînt înlocuite cu o formidabilă viziune a muncii, cu o mișcare nemaipomenită a unei societăți care demolează tot ce amintește de un trecut regretabil, un regim sanitar, hotărît care ridică schele uriașe acolo unde erau numai bordeie și gunoaie.

Așadar, cine ar fi Ioanide? Un *individ clasic*, cum este descris chiar de Călinescu în celebrul său eseu *Clasicism*, *romantism*, *baroc*. Arhitectul nostru nu ar reprezenta decît „utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, *normal* (slujind drept normă altora), deci *canonic*". Sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat, trupește, spune tot Călinescu, e „mai mare", de o oarecare asprime lapidară. Eroul clasic ar fi un semizeu. Ca intelect, clasicul are o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Ca sensibilitate, el se bucură de o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă. Starea normală a clasicului este o somnolență pastorală, o siestă la umbră, cu toată activitatea lui neîntreruptă, acele *pauze* inexplicabile cînd își abandonează familia și lucrările și se dedă la amoruri extraconjugale (vezi Sultana, Cucly și sora lui Mini, cu care

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

are lungi colocvii sentimentale, exprimate romantic prin îngenunchieri aproape ridicole, ori cuşaje executate rapid, prin surprindere, cu o lăcomie terifică). Ca ţinută, clasicul e decent. Moralitatea lui e regească, fără subtilităţi, fără „pundonor". Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speţă. Clasicul e special, caută „comerţul", conversaţia (dialogul fiind forma literară înalt clasică). El este abstract etniceşte (vezi şi numele Ioanide, sugerînd ascendenţe greceşti). Politiceşte, este prudent, neangajat (în cazul lui Ioanide, aproape absent, deşi în final el optează pentru socialism, dăruindu-se cu toate forţele). Forma de stat, pe care o agreează clasicul este în sens antic. Clasicului îi lipseşte preocuparea pentru existenţă (vezi absenţa lui Ioanide cînd mănîncă sau uită să mănînce). Mai poate fi observată o indiferenţă, o insensibilitate sau o lipsă de carietate a clasicului. El suferă de o mizantropie pedagogică; în opera lui, clasicul face apoteoza omului. Viaţa sa este inteligibilă, geometrică. Clasicul priveşte universalul, el are o experienţă livrescă, cunoaşte umanităţile; cultivă portretul moral; are un interes dogmatic pentru ceea ce poste fi înţeles, care-l duce spre etică şi politică (fapt care se întîmplă cu Ioanide). În materie religioasă, el este respectuos faţă de dogmă. Clasicul e calofil; venind vorba de eugenie, el are preocupări pentru o eugenie morală (deşi Ioanide priveşte cu destulă simpatie masele şi nu s-ar spune că militează pentru o aristocraţie spirituală). Clasicul ar fi un solar, ora lui este amiaza. Clima clasică (utopică) ar fi o primăvară meridională. Clasicul se simte oriunde într-o geografie abstractă, elenică. Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat (de unde senzaţia că Ioanide, deşi are copii mari, e tînăr şi pe el timpul nu-l marchează; senzaţia după lectura celor două romane rămînînd aceea că Ioanide nu a îmbătrînit). Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii, pentru că în clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic (vezi surprizele lui Ioanide cînd merge la ţară şi descoperă viaţa elementară a ţăranului, lipsurile lui şi, mai ales, surpriza în faţa naturii (e vorba de ridicarea vilei Conţescu). Clasicul este un civilizat la rudiment. Nuanţînd, el trăieşte într-o lume ideală, statică şi mitologică; el suferă de incuriozitate (faţă de document); bea apă de izvor, lapte, vin de Falern sau mănîncă miere de Ibla (o, ce rafinament!). Clasicul e didactic, imită modelele, e preceptistic, poate fi şi formalist, tinde la conservarea formelor; pe fond didactic e alegoric, cultivă stările logice; el se complace în jocuri de inteligenţă, are *spirit*; formal e convenţional, didactic, epic, tragic, anacreontic.

Să vedem deci cum romancierul Călinescu aplică aceste principii asupra propriilor personaje. Trebuie spus că, la apariţie, *Bietul Ioanide* a făcut o mare vîlvă. Romanul circulase în manuscris cîţiva ani şi recoltase deja un public al lui care-l comenta şi-i făcuse faimă încă înainte de a intra sub teascurile tipografiei. Se spunea, şi de fapt acesta e adevărul, că *Ioanide* avea *chei*, adică referiri directe la persoane încă în viaţă, lucru ce nu a fost greu de depistat mai apoi. Lumea universitară a Ieşilor, poate, şi cîteva remarcabile personalităţi ale vieţii noastre publice formau societatea în care arhitectul, devenit celebru peste noapte, circula cu dezinvoltură. Ne aflăm în anul 1954 şi literatura noastră nu strălucea prin romane de mare răsunet. Se scriseseră cîteva cărţi notabile, cum ar fi *Desculţ*, dar mediul vechii aristocraţii nu se ilustrase cu un condei caustic şi precis. Este de semnalat faptul că mai mulţi colegi scriitori au atacat

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

frontal *Bietul Ioanide*, învinuindu-l pe Călinescu de retorism, caricatură şi în general de irealitate a mediului. După 20 de ani, la recitire, şi *Ioanide* şi *Scrinul negru* trădează un grotesc ce mai putea fi cenzurat, dar dacă judecăm cele două cărţi ca pe nişte producţii realiste ne înşelăm amarnic. Mai degrabă aceste două remarcabile opere pot fi puse sub semnul picarescului. Gîndiţi-vă numai la apariţia iniţială în cel de-al doilea roman a cetei de hăndrălăi nobiliari ce se fac văzuţi în capătul străzii Rahmaninov, ceată de hidalgoşi ramoliţi în care distingem pe prinţesa Hangerliu, îmbrăcată într-o scurteică de oaie, cu o tocă scurtă, acoperită cu o camilafcă ce-i dădea un aer de călugăriţă. Se sprijinea într-un baston, iar pantofii din picioare aveau tăieturi în rotocoale pentru evaziunea noduri-lor de la degete. Apocaliptica persoană era însoţită de un bărbat minimalizat de aerul ei tragic, de gestica cu imensul baston, ce ameninţa parcă cerul. Vecinul de marş era prinţul Valentin de Băleanu, monsenior, îmbrăcat într-o rasă de postav negru, cu pelerină. În picioare avea pantofi cu catarame şi talpă groasă, lustruiţi pînă la insulta ochiului, adică strălucind ca soarele. Prelatul catolic are în obraji o roşeaţă copilărească şi, comentează Călinescu, suferă de vanitatea de a fi tratat ca princepe, înfăţişarea-i mansuetă şi suavă îl face fragil, expus brutalităţii Hangerloaicăi. Trappistul trăise mai întîi în mînăstirile franceze sau în legaţiile de la Paris sau Madrid, Roma sau Londra, iar acum făcea figuraţie la o înmormîntare ilustră. Dacă pe sub veşmintele Hangerloaicăi în acest marş, remarcă Călinescu, trecea un foşnet satinos, monseniorul părea mereu sclivisit şi de o smerenie studiată, pentru că, deşi învechite, veşmintele erau curăţate şi lustruite cu o grijă pedantă. În rîndul al doilea este nominalizat în acest bizar convoi Filip, fiul Catyei Zănoagă, un băieţel de 12 ani, îmbrăcat în costum de marinar, condus de un bătrîn bărbos. Pe cap, copilul poartă o beretă de matelot iar în picioare cipici cu tălpi groase de pîslă. Însoţitorul nu este altul decît mareşalul Leon Cornescu, numit aşa pentru că o vreme fusese mareşal de palat, altfel poseda şi gradul de general de cavalerie. Deşi aristocrat, observă autorul, avea o purtare cordial populară, profesînd o admiraţie grandilocventă pentru orice om de vază, din politică sau literatură. Frecventa adunările publice, asculta cu smerenie cuvîntările, felicita pe oratori, făcea adică civilităţi, tapînd discret după aceea pe cei care posedau bani mai mulţi, fie oral, fie printr-o corespondenţă asiduă, într-o gotică de mînă. Ca îndeletniciri particulare era clavecinist şi pianist emerit, cînta Mozart ca un înger, dînd şi concerte vocale, la care lăcrima, dacă erau bucăţi sentimentale. Magnificele portrete sînt continuate cu o voluptate rară şi cine se îndoieşte că autorul lui *Ioanide* nu este un mare scriitor este rugat să recitească măcar acest capitol extraordinar. Cei din faţă sînt urmaţi de contesa Verner-Sternberg, acum profesoară particulară de franceză şi engleză, aristocrată baltică, trăită în Franţa şi Anglia, locuind în anii descrişi într-un subsol imund, laolaltă cu contele-hamal Iablonski şi cu fiica acestuia, Cucly, mai tîrziu amica lui Ioanide. Contesa e însoţită în acest convoi mortuar de către inginerul Antoine Hangerliu, căsătorit cu Şerica Băleanu, rudă cu monseniorul, vestită prin veleităţile ei princiare. Arborele genealogic al acestui Hangerliu dubios este stabilit cu maliţie de autor, descendentul avînd în familie o rudă cu numele de Costache Capgros, de profesie negustor. Se mai precizează că Şerica Băleanu nu-şi scrie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

corespondența decît în franceză și că genul ei literar curent rămîne cugetarea, în societatea pe care o practică aceste cugetări fiind cunoscute sub titlul de „panseurile Șericăi". Pentru că era avidă de notorietate, provoca interviuri, făcea invitații, în special în mediul academic, sperînd să-l vadă pe Antoine academician. După căderea lui Antonescu și terminarea războiului, deși Șerica avea depozite de bani în străinătate și case în bulevard Haussmann, la Paris, starea lor materială (a ei și a lui Antoine) devine precară. Inginerul se face reparator de aparate de radio. Șerica, inaptă să fiarbă un ou sau să mănînce, decade, se scofîlcește și poate fi identificată în convoiul descris cu atîta corozivitate, îmbrăcată într-o blană de leopard, aproape depilat, intrat într-o calviție ireversibilă. Lîngă Șerica se află Costică Prejbeanu, zis regele Vahtang, cu o barbă cotropitoare (observați epitetul colosal despre care scriam la începutul acestor rînduri) ceea ce-i dădea un aer de dandy neglijent și hirsut. Costică Prejbeanu este îmbrăcat și el într-un lung și larg dolman verde, poartă în picioare bocanci vînătorești, puși de mult la păstru și scoși în vînzare ca și paltonul, în Talcioc, unde merge ades pentru mici negustorii, fără să plătească taxa de intrare. Mai în spate, precizează Călinescu, veneau un bărbat și o femeie de un aspect mizeros, și anume, Charles Adolphe Vasilevs-Lascaris și Zenaida Manu, zisă și Străchineasca. Bărbatul poartă șapcă și palton cadrilat dintr-o stofă întoarsă pe dos, în picioare, galoși umpluți cu hîrtie, legați de labe cu șireturi ca să nu cadă, pentru că înlăuntrul lor nu se află decît piciorul gol, neîncălțat în pantofi. Obrajii acestui Vasilevs sînt solzoși și roșii din cauza unei cuperoze. Fără o ascendență nobilă, inventînd-o, o importuna mereu pe madam Valsamaki-Farfara în căutarea unei rudenii bizantine. Însoțitoarea lui, Zenaida Manu, avea, scrie Călinescu, înfățișarea fără echivoc a unei cerșetoare curate. Era îmbrăcată în palton de pluș, cîrpit, cu ciorapi încăputați, purtînd pe cap o pălărie cloș care-i cădea peste ochi. Suferea de o trombolență a gîtului și părea slabă de minte. Semnul ei caracteristic era un săculeț lung de pînză în care purta în permanență o strachină. Zenaida locuia în spațiul unei rude, trăind din pomeni, din participări la nunți și înmormîntări, de unde pleca cu provizii în strachina ce-o însoțea în permanență. În al șaselea rînd al cortegiului este descris un alt aristocrat : Matei-Radu-Mircea-Gaston-Basarab, rudă cu Brîncovenii și Cantacuzinii, purtînd pe spate un acordeon *Höhner* și îmbrăcat într-o scurtă care-i dădea aspectul unui lucrător sau cîntăreț de bar. Fost as de raliuri, fost aviator, făcea acum caroserii sau monta motoare pe șasiuri. La prezentare, ca să se angajeze într-o uzină de reparat automobile, Matei se recomandă Matei Basarab, fapt care produce stupoare în rîndul personalului de la cadre, dar în cele din urmă, după producerea unei autobiografii, este angajat. Matei însoțește la această ceremonie pe Cucly, fata contelui refugiat Iablonski, blondă și corporală, de o frumusețe, zice Călinescu, strict facială. În spatele ei merge Dinu Gaittany, după care urmează doamna Valsamaki-Farfara și contele Iablonski, care din mers propune vinderea unui aragaz celor de pe strada Rahmaninov, urmați de generăleasa Cernicev, olandeză, căsătorită cu un finlandez și eșuată în România după revoluția bolșevică din 1917, actualmente trăind într-un fel de bordei, închiriind locuri virane pe care cultiva cartofi și zarzavaturi, hrănită de laptele unei capre, legate de o frînghie subțire, pe care o duce la păscut

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în capătul străzii Ioniță Vornicul. Generăleasa mai avea o bicicletă cu care căra orice găsea pentru hrana caprei, resturi neîntrebuințate, talaș, rumeguș, coceni de porumb etc., etc.

Ne aflăm deci la înmormîntarea Catyei Zănoagă și ceata boierească mărșăluiește spre cimitirul Herăstrău, unde cadavrul în sicriu ieftin de brad este adus mai înainte cu o mașină. Se face slujba de înmormîntare și monseniorul rostește, după ritul gregorian, cuvinte latine în respectuoasa reculegere a celor de față. Suprem omagiu, înainte de a fi coborît pentru veșnicie în groapă, Caty este salutată de Matei Basarab, care intonează la acordeon cîntecul creol de leagăn *Ay, Ay, Ay*, care-i plăcea atît de mult Catyei, pe vremea amorului său cu Oster, bancherul argentinian. Există în toată această scenă o maliție excepțională, scriitura romancierului trezind invidii de nestăpînit celor ce știu să citească bine literatura. Memorabila scenă se încheie cu fixarea portretului lui Gaittany, care în fața asistenței aflate în plină pietate față de moartă, deși ninge cu fulgi mari, își face vînt cu ziarul „Scînteia", aferînd o indiferență politicoasă, după care, vechiul oportunist al tuturor regimurilor politice se urcă în limuzina pusă la dispoziție, tăindu-și din carnet cu o trăsătură energică, obligația mondenă pe care a dus-o cu bine la capăt. Restul asistenței se întoarce spre strada Rahmaninov pentru a o însoți pe prințesa Hangerliu care locuiește la data respectivă deasupra unui grajd mizer, într-un fel de colivie, urcînd energic o scară dreaptă și obositoare, de unde salută asistența ce se retrage respectuoasă, într-o tăcută absență.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

POEZIA LUI G. CĂLINESCU*

MARCEL DUȚĂ

Strălucind în toate genurile literare, relevînd în fiecare operă interpretări originale, G. Călinescu este, în esență, prin viziunea sa totală, de o structură unitară, un poet. Evoluția creației sale, de o bogată diversitate, ne sugerează mai degrabă pasiunea artistului de investigare a lumii din variate unghiuri, decît ambiția cuprinderii a cît mai multor domenii. Biografia literară (Eminescu, Creangă, Alecsandrescu ș.a.) bazată pe documente, ca și exegeza operelor — este, în ultimă instanță, reconstituirea și descifrarea unor destine exemplare. Istoria literară, decretată „știință inefabilă", devine un experiment de analiză a relațiilor umane în curgerea secolelor, cu scopul separării în efemerul revolut a unor esențe de eternitate. Romanele sale nu sînt decît continuări, într-o altă modalitate, în contemporaneitate, a contemplației lumii, în devenirea ei neîntreruptă. Mărturia acestei pasiuni primordiale imperioase, care este observația, o constituie fulgurantele reflexe din acele nenumărate *cronici* de filosof, cînd metodic mizantrop, cînd programatic optimist — și care au sublimat, cel mai adesea, în poezie.

Toată această lume, întregul univers, se răsfrîng în același ochi dilatat de contemplație, în același spirit avid de cunoaștere, în aceeași conștiință răsucită în sine și dornică de înțelegere, în același suflet pur, însetat de frumos, în aceeași necesitate de absolut și etern, — care definesc substanțial pe poet.

G. Călinescu a debutat ca poet în 1926 — în „Universul literar" de sub direcția lui Perpessicius, la 19 decembrie, cu poezia *Nova mihi apparuit Beatrix*, deși încercase, probabil neconcludent, încă în 1919, la „Sburătorul" lui Lovinescu, unde în nr. 7 din 31 mai, D.N[anu] îl respingea ironic la „poșta redacției", trecînd totuși prea ușor peste un vers eminescian: „uitări ce se întind". În anul următor — 1927 — va mai publica, în „Viața literară", „Sinteza", „Universul literar" și chiar „Sburătorul", aproape o duzină de poezii (între care: *Preistorie*, *Metamorfoze*, *Ceasornicul*, *Inviolata aeternitas*), dar numai cea din urmă, sub titlul nou *Melancholie*, va trece în volumul de *Poesii* din 1937. Perioadei de 10 ani,

---

* Capitol din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I — *Poezia*, în pregătire la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 281—288, București. 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în care G. Călinescu nu mai publicase poezii separate, prin periodicele literare, i se va adăuga din nou o alta de 7 ani, pînă în 1944, cînd la 23 ianuarie, în „Vremea", apar 12 poeme. Apoi, după alți trei ani, din 1947, cînd și cînd, dar mai des ca înainte, G. Călinescu va publica poezii în „Caiet de poezie", „Revista fundațiilor regale", „Contemporanul", „Gazeta literară", „Steaua", „Luceafărul", pentru ca în 1963 să scoată volumul *Lauda lucrurilor*, cu mențiunea „poezii : 1938—1963". Această parcimonie a publicării poeziei sale dovedește la G. Călinescu o concepție critică, după care poetul nu se poate exprima pe sine, viziunea sa originală asupra lumii, decît în cicluri sau volume de poezii, mai exact — prin totalitatea creației sale poetice. În același timp, ritmicitatea semnalată, tot mai precipitată și mai imperioasă, ne revelă permanența vibrației lirice de-a lungul întregii sale vieți — pînă la poemul *Pămînt*, apărut în „Contemporanul" din chiar ziua stingerii artistului.

Avînd convingerea intimă, uneori mărturisită, că „elementul liric îi este (valabil ori nu) congenital", G. Călinescu a făcut din poezie un mod de exprimare tăinuită, rituală, unicul prin care se poate invoca misterul îndepărtatului Sirius sau amăgi hăul tantalic interior :

Ades în casa mea mă-nchid
Și plîng ca regele David...

(*Apă vie*)

Căci numai în sinceritatea liminară a solitudinii, în „secreta visare", poetul își simte „sufletul îndoit", dar și „spiritul de probleme fecund"; e, în fond, o „situație metafizică", de slăbiciune în fața revelației puterilor nebănuite, de iubire îndurerată de prea multă puritate, de mizantropie din prea multă dragoste de oameni ; este, însă, și dovada unei contemplații *naive* (în sensul schillerian), a unui dialog permanent și esențial cu elementele universale :

La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,
S-aud tumulte de mări
Și ca Ovid de pe mal
Să contemplu spumă și val.

(*Impostură*)

Metafora poetică este menită astfel, ca la Platon, mijlocirii orgoliosului miracol de contact originar al Cuvîntului, deși vîrtejul „cifrelor nebune" naște vertigii de apatică uimire existențială — ca în vechea *Cosmogonie* :

Clătitu-s-a-n beznă al mărilor pat
Și-n colțurile lumii trezit am țipat
Și-am picat în spume...
La țara cu pădurile sumbre
Populată de fum și de umbre
Unde cedrii se nasc ca un cînt
Și eu însumi nu știu cine sînt.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pentru ca, mult mai tîrziu, la distanță de o viață de cugetare, încununat *cu gloria cîntării*, spiritul senect al poetului să se umbrească „smerit" de a nu fi aflat răspuns întrebării primordiale, constatînd că nu a făcut decît un pas, și acela spre adînc :

La piept pun brațele mănunchi,
La maica Lună îngenunchi
Cu teama de-a fi uns
Spre un țel de nepătruns.
(*Steaua*)

Închizînd astfel un cerc inutil parcă, sentimentul ultim al poeziei călinesciene de contemplație universală nu este altul decît aceeași *melancholie* a începutului :

Arhanghelul plîngea pe puntea cristalină
Căci răspîndind efluvii de muzicalitate
A sferelor de aur procesiune lină
Alunecа în goluri fără finalitate.

Și totuși, o transformare transpare : este liniștea înțelepciunii consolatoare, ce se înfiripase demult, încă din imaginea terifiantă a *Geologiei* —

... pe o planetă oarbă de noroi
pe care-o roade-al fluviilor roi

— și în care gîndirea omenească nu-și găsea rațiunea existenței, înțelepciune al cărei ultim adevăr era chiar această totală integrare armonioasă în natură, în cosmos — nu numai a omului, prinzînd putere în brațe din flăcările soarelui, ferindu-se de fluxul umbros al lunii, amestecîndu-și părul și barba cu ierburile, prelungindu-și unghiile în pietre —, dar chiar integrarea civilizației create de om în ordinea universală — ca în acea progresivă *Electrificare* a camerei, a casei, a orașului, a țării, a pămîntului, prin succesive răsuciri de comutatoare :

Iar cînd pe cel mai mare îl mișcă-un înginer
Se-aprind luceafăr, lună și stele pe cer.

Situați într-un astfel de unghi al înțelegerii acestei poezii, — care a putut părea uneori că mimează diverse structuri poetice — cu referiri la clasicism, romantism, baroc, Elada, Ierusalim, China etc., fără să se distingă ceea ce era numai gest ritual, solemnitate integratoare, — auzim în orice melodie călinesciană un original „continuo" grav — în corul horațian de petrecere, și chiar în aria amoroasă a unui flaut :

Nu mă mustra prea tare,
Ce-acum am să rostesc
Sînt vorbe milenare :
Rozina, te iubesc.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Știu, astfel de cuvinte,
Tocite de vechime,
Le-alungă un om cuminte,
Dar mie-mi par sublime.

. . . . . .

Plutesc ca-ntr-o poveste
Cu-ndrăgostitul soare,
Formula asta este
Mereu fermecătoare.

. . . . . .

(*Nu mă mustra*)

E adevărat — poezia lui G. Călinescu presupune o îndelungată frecventare a multor structuri lirice, reclamă întinse cunoștințe mitologice, istorice, științifice ; dar cu acestea poemul călinescian capătă reverberații multiple, sugerează eternitatea sentimentului, a ideii, a situației, a eroului. Această dimensiune „livrescă" nu anulează întru nimic percepția pură originară ; dimpotrivă, o decantează de efemer, îi dă adîncimea conștiinței și superioritatea ironic-modernă a acceptării ; astfel, orice metaforă sau simbol, convenționale, ascund idei sensibilizate, orice variațiune pe o temă cunoscută nu este decît o disimulare a unui suflet complex care nu se mai poate „rupe" metodic de intelect. Nimic mai firesc pentru un artist autentic să nu sufere de „complexul culturii", — tot așa cum, atunci cînd trecuse prin „purgatoriul" literaturii române și constatase, ca și cronicarul din alt veac, că „nasc și la Moldova oameni", G. Călinescu voise să se vindece de un fals „complex de provincialism". Poezia izvorăște în fond din emoția în fața universului, a vieții ; iar G. Călinescu a simțit totdeauna în cărți pulsația vieții, iubindu-le chiar mai mult decît pe „unii oameni vii", mărturisind „un cult deosebit" pentru filosofi — prietenii meditațiilor mele" (— „Națiunea", 25 decembrie 1946).

Nu ne mai miră atunci că o banală tăiere de copaci în pădure trezește în sufletul poetului sentimente animiste, de compasiune, justificate mai profund de coborîrea finală în mitologie :

Cînd pe boltă se-aprinse și ultima stea
Văzui pe Diana cu mulți cîini după ea.
(*Brazii*)

Poezia lui G. Călinescu se structurează, în totalitatea ei, în cercuri concentrice care coboară în adîncime : cosmosul etern, omul efemer, erosul armonizator, arta glorifiantă.

Extazul cosmic, *lauda materiei*, își are sursa în armonia universală, în „infimul consonant", în unicitatea lumii sub infinita ei diversitate :

Ce este-n planetele șapte
Se-ascunde în elemente,
Bolta e stropită cu lapte,
În lapte-s de stele fragmente.
(*Lauda materiei*).

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Universul apare însă antrenat într-o transformare eternă, dialectică, de care omul nu este scutit; el se înfrăţeşte astfel temporar cu regnurile animal, vegetal, mineral:

... ai mulţi strămoşi,
Prin *unghii* tu eşti rudă
Cu munţii cei stîncoşi,
Ai jad în *carnea* crudă.

Din algă, iarba groasă,
Jucînd în mări crispate,
Ai *coama* graţioasă
Ce-ţi cade lung pe spate.

Bunic ţi-este mamutul
Greoi la călcătură,
De monştrii vechi temutul,
Căci *fildeşi* ai în gură.
(*Genealogie dialectică*)

Din această concepţie a unicităţii materiei, a devenirii cosmice şi a armoniei universale, în care omul este integrat ca o sinteză ideală, chiar dacă efemeră, se naşte cîntecul călinescian de *laudă* continuă a lucrurilor, a naturii, a plantelor şi animalelor — în fond însă a omului ca şi a lumii create de el:

Materia studiind, din stîncă facem scrum,
Şi ţesături din fum,
Punînd în floră, faună şi zona minerală
O nouă rînduială.
(*Rînduiala nouă*)

Viziunea conchide temporar paradisiac şi într-un optimism total:

Adîncile probleme desface-le-va omul
Cu-ai raţiunii dinţi,
În veci inaccesibil nu va rămîne pomul
Sublimei cunoştinţi.
(*La un portret*)

Poezia călinesciană devine astfel o laudă entuziastă a frumuseţii universului, un elogiu al vieţii creatoare, al iscusinţei şi puterii nelimitate a omului. Ea celebrează în egală măsură soarele, zăpada, focul, trandafirul, ca şi ceasul, oglinda, fotoliile, şi greierii şi mistreţul, întreţine admiraţia pentru activitatea transformatoare a naturii — agricultura, silvicultura, industria. Căci contemplarea incită la meditaţie, dezvoltă simţul sublimului:

Mirosind trandafirul suav
Mă gîndesc la ceva veşnic şi grav...
(*Trandafirul*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dar, cum am remarcat deja, această înțelegere filosofică superioară și consolatoare, nu-l vindecă pe om de sentimentul melancolic al efemerității destinului său. Încadrat însă în armonia universală, omul este împăcat cu sine însuși în același echilibru — în consens eminescian, și grecesc în definitiv — prin erosul cosmic :

Ca un miner ieșit din mină
Mi-acopăr ochii la lumină,
Trec ametit printre colori,
Vederile mă dor de flori,
Mă mir flacăra din vatră
Și muntele sticlos de piatră,
Abia pot îndura
Cleștarul, marmura,
Oglinzile, zăpada,
Sideful, apa, spada
Dar cînd albastrele-ți safire
Privesc, îmi vin în fire.
(*Safire*)

Și astfel, hîrjoana amoroasă :

Tu ai crezut, se vede,
Că juri glumind și treci !
Oh ! ne-am legat pe veci.

— se transformă pe nesimțite în iubire statornică :

Cuvintele sînt spede,
Oricît de slabe încă
Inscripții fac și-n stîncă.

— se integrează mecanismului cosmic :

Din osie să scoți
Încerci, Til, în zadar,
Sistemul planetar.

— e, în ultimă instanță, o tentație a veșniciei :

Til, ce șoptim o dată
Se-aude pînă-n stele,
Trăim etern prin ele.
(*Statornicie*)

Erosul călinescian are, în același timp, sensul revolut naturist — ca la Eminescu, chemarea inițială („Otilia, hai sus pe cal") cufundînd perechea iubită în firescul universal, regenerator :

Sălbăticiunilor cu pliscuri
Le vom părea, cred, specie noi,
Vom face drumul către piscuri
Cu păsările după noi.
(*Barba*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Şi deşi imaginea ideală a iubitei este cult-angelică şi livresc-paradisiacă în reveriile infantile (*O, tu, cu ochi albaştri...*) mai tîrziu, la vîrsta epitalamică — variind între 15 ani (*Război troian rezumat*) şi 20 de ani (*Piatra filosofală*) — ea sugerează prima treaptă de viaţă a regnurilor, cea neconştientă, a „cărnurilor vegetale" (*Epitalam*). Faţă de această matrice primordială inertă, mirele apare ca un „primum movens", elementul conştient, „de taine ştiutor", închinînd imnuri pe melodii din *Cîntarea cîntărilor*, slăvind sacralitatea şi umanul, repetînd ritualuri milenare, necesare, de thaumaturgie :

Nainte de-a te trage-n alcovul plin de umbre,
În arca lui Noah,
Îţi voi cînta preludii pe clavicordii sumbre
Din Haendel şi din Bach.
(*Epitalam*)

Acest raport imperios firesc a putut uneori căpăta, şi prin concretitudine, metafore înşelătoare dacă sînt rupte de concepţia generală a erosului călinescian, îmbrăcînd un aspect patern nepermis :

De mult pe-al nostru crug
Eu aveam chip şi grai,
Vedeam solarul rug,
Iar tu, Til, nu erai.
(*Cu mîinile-amîndouă*)

De aceea, pentru înţelegerea *lirismului călinescian*, poezia sa trebuie cuprinsă în viziunea totală a artistului, conexiunile interne fiind — aşa cum s-a mai remarcat — multiple şi permanente. Astfel — viziunea mitologică antropomorfistă din *Neoromantică* o regăsim aproape identică în concepţia cosmologică din cutare cronică a mizantropului ; cîntarea fecundităţii din *Gnosă*, ca şi atmosfera din *Ghenca*, vor fi reluate, la modul epic, în *Cartea nunţii* ; nostalgia epopeii eroice, faţă cu timpurile moderne, din *Pedagogie*, va fi amplificată în ciclul *Cu gloria cîntării* ; pentru a nu mai aminti concepţia erotică a lirismului său răspîndit de-a lungul vieţii diurne din romane, îndeosebi în *Scrinul negru* ; sau elogiul transformării naturii de către om făcut şi de înţeleptul asiat Şun ; ca şi consonanţele imagistice ale poeziei lui G. Călinescu cu analizele critice din *Opera lui Eminescu*.

Poezia mai constituie însă pentru G. Călinescu şi un mod de afirmare a omului în relaţie cu natura, transformatoare ca orice altă activitate umană (*Eram bărbatul care..., Agricultură*), şi tentînd, alături de iubire, eternitatea prin glorie. Variaţiunile pe tema *fortuna labilis* sînt multe şi mereu tulburătoare, în opera lui Călinescu, încercînd, de fiecare dată, o pace consolatoare prin înţelegerea superior-filosofică. Dar cît de liniştitoare poate fi o astfel de conştiinţă într-o concepţie atotcuprinzătoare ? !

Tot universul nu este
Decît joc de mari curcubee,
În scripetul lumii celeste
Eu sînt aşezat pe-o scînteie.
(*Lauda materiei*)

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

De aceea, deseori, poetul, simțind gratuitatea actului său, are nostalgia unei activități constructive : s-ar fi vrut păstor, tăietor de lemne, agricultor ca Flaccus și Virgil, inginer, arhitect ca Ioanide... sau poate erou ca Ahile :

Destinul însă i-a fost altul, inexorabil :

Eheu ! Un timp imens de-Aheea mă desparte,
Am fost ursit de Chloto să dorm cu capu-n carte.
(*Chloto*)

Lirismul călinescian se răsucește astfel în sine, dureros, întunecat de „melancholia" filosofică, într-o rațiune tăinuită a existenței, spre un sens necunoscut, dar încontinuu nutrind dorința de a cuceri noi cetăți și de a ridica monumente, de a lăsa mărturii ale trecerii, fie și efemere :

Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze
Și să nu-nghețe soarele, e greu să dureze
Niște foi de hîrtie în mileniul cellalt.
Ca munții de cremene și de bazalt.
Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers
Dovedesc că am existat cîndva în univers ;
Mi-am pus sufletul într-un caiet care-adie
Fragil ca balonul de păpădie.
(*Exegi monumentum*)

Poezia lui G. Călinescu are natura umbrei platoniciene — concretă, fără o materialitate reală, a cărei dimensiune nu este cea perceptibilă, și cu o aparență care dă numai un indiciu spre esența de dincolo.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

„POETICELE" LUI G. CĂLINESCU

EMIL MANU

Dacă s-ar elabora o istorie a *artei poetice la români*, lucrare extrem de utilă pentru stadiul actual al culturii noastre, ar trebui să se înceapă cu traducerea din greceşte, despre versificaţie, a lui Costache Conachi, continuîndu-se cu : *Regulele sau gramatica poeziei*, tălmăcite de I. Eliad, Bucureşti, 1831 ; *Elemente de poetică retorică şi versificaţiune*, scrise de Timotei Cipariu, Blasiu, 1860 ; cu Mihail Străjanu, *Principii de estetică poetică*, Craiova, 1893 ; Gh. Adamescu, *Manual de poetică pentru şcolile româneşti*, Bucureşti, 1897 ; Traian Bratu, *Creaţiunea poetică cu deosebită privire asupra clasicilor germani*, Iaşi, 1909 ; Panait Cerna, *Die Gedankenlyrik*, Leipzig, 1913 ; Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927 ; Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, 1937 ; dar şi cu alte lucrări mai recente, ca aceea semnată de Eugeniu Speranţia sau ca modernele comentarii ale lui Şt. Augustin Doinaş, Edgar Papu, Ion Biberi.

La aceste exegeze ar trebui adăugate elaborările mai libere semnate de poeţi ca Cezar Bolliac (*Despre poezie*), Ion Pillat (*Portrete lirice*), Mihai Beniuc (*Despre poezie*). Referinţe esenţiale (articole întregi) pot fi reţinute din eseurile lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Eugen Barbu etc.

Un loc aparte ocupă în această istorie literară lucrările lui Vladimir Streinu (*Versificaţia modernă* (1956) şi *Cursul de poetică* de la Universitatea din Bucureşti (din anul 1968—1969, întrerupt prin moartea profesorului) şi cele ale lui G. Călinescu. Tudor Vianu are, lucrul pare ciudat, mai puţine pagini de poetică propriu-zisă, încadrînd această disciplină, înţeleasă în sensul lui Valéry, în categoria mai largă a *esteticii*.

Toată opera lui G. Călinescu este intarsiată prin texte de *poetică*, unele reprezentînd principii şi idei pline de consecinţe pentru dezvoltarea poeziei noi, dar sediul bibliografic al materiei este cuprins în *Principiile de estetică* din 1939, în eseul *Ce este poezia?* publicat ca prefaţă la nr. 2 al *Caietului de poezie* apărut ca supliment al „Revistei Fundaţiilor" în februarie 1947, în *Universul poeziei* (editat în volum, sub îngrijirea lui Al. Piru, în 1971 ; pe baza unor texte din „Jurnalul literar" seria I, Iaşi, 1939, seria II, Bucureşti, 1948 (nr. 4—5) şi din „Vremea", 1948) şi în intervenţiile polemice din „Naţiunea", III, 1948, nr. 548, 554, 567.

Aşa cum arăta şi în prefaţa *Principiilor de estetică*, G. Călinescu nu a urmărit aici să facă istorie literară (deşi o face în mod implicit) ci

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 289-293, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

să se folosească de datele de istorie literară spre a clarifica „unele noțiuni de estetică poetică". Manualele și tratatele, observă criticul, au îndepărtat pe tineri de la speculația estetică. Spre deosebire de Tudor Vianu, care este un spirit *enciclopedic*, G. Călinescu, fără să renunțe la enciclopedismul condensat, rezolvă probleme generale, pornind de la cazuri particulare. Încă din 1938, prin *Cursul de poezie* de la Iași, G. Călinescu trăgea un semnal de alarmă într-o problemă fundamentală ce generase în Europa o criză a *esteticii*, pornind de la constatarea că cei mai mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți de poezie dintr-o plăcere psihologică și nu dintr-o plăcere estetică ; ei își găsesc în versurile citite, în mod coincident, propriile lor idei și sentimente, trăiesc, cu alte cuvinte, o stare de *frigiditate*, stare din care s-a născut estetica poetică, știința care ne ajută să cercetăm științific opera de artă poetică. De la început criticul se ridică împotriva *capodoperei*, care nu există obiectiv, ci numai ca stare particulară a unor entuziasme, a unor consensuri. Poetica ar fi o disciplină cu un obiect incert, inefabil — poezia, obiect pe care nu-l putem obiectiva, menținîndu-se în același timp în cadrul speculațiilor și trăindu-l emotiv. Pe Călinescu îl interesează în primul rînd definirea poeziei și aici se deosebește de esteticieni, pentru că e un agnostic. Criticul crede că numai profesorii o pot defini, numai slujitorii didactici „știu" ce este poezia. Esteticienii care ar încerca s-o definească trebuie să fie și poeți și atunci o vor defini prin imagini sau analogii. Jean Paul Richter, un nume de poet și estetician iubit de Călinescu, o definea ca o a doua lume ; și Ion Barbu o numea „joc secund". În definirea poeziei G. Călinescu este un spirit clasic, respingînd ideea de dicteu ilogic și de conglomerat de imagini frumoase în sine, sau, cu alte cuvinte, de sunete frumoase în sine. Poezia ar fi „un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni", unei structuri. Deci, G. Călinescu era structuralist încă din 1938, brevetînd ideea înaintea fanaticilor structuraliști de azi, care se cred inventatori absoluți ai metodei.

Ca să definească poezia, criticul o prezintă ca *fenomen* și recurge, în definirea fenomenului, la metodele istoriei literare ; descrierea și explicarea manifestelor poetice, analiza unor texte reprezentative, discutarea mărturisirilor autorilor. Curentele moderniste, și în special *dadaismul* și *futurismul*, îi dau ocazia să dezvolte două idei : a) Aceste exagerări metodice n-au dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar au învățat pe poeți să se exprime mai liber. b) Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare *convenție* ca să fie asimilate, altfel produc rîsul.

În expresie călinesciană o poezie există pentru noi cînd o gîndim, poezia fiind „o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea". În toate ocaziile G. Călinescu afirmă că *poezia nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea*, ea cere o anumită inițiere, adică un „sentiment al liturghiei". Mulți cititori gustă poezii, fără să le înțeleagă la modul estetic, rămînînd numai în planul psihologic al lucrurilor.

G. Călinescu ne dă în acest „curs de poezie" și prima definiție obiectivă a ermetismului, care nu e totuna cu dificultatea căutată. Unii poeți, prin siluirea gramaticii, printr-o aberantă tropicizare, prin dilatație verbală, ajung să nu mai fie percepuți în cadrul logic al lecturii ; ei cultivă, în fond, un fals ermetism. În stabilirea dificultății fixează mai multe cauze, printre care apelul la dicteul automatic (procedeu suprarealist),

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

apelul la vis (procedeu oniric), apelul la esențe pure (poezia fără conținut, fără anecdotă) etc. G. Călinescu nu neagă valoarea curentelor dificile (suprarealism, onirism, poezie pură), ci le caută o justificare, ajungînd și la unele concluzii: purificarea intenționată de conținut a poeziei o scoate din sfera esteticii; esteticianul cere chiar emoție în poezie, ca o condiție a existenței poeziei, dar nu o emoție gratuită. Totul trebuie să fie *ceremonie* în această rezervație spirituală care e poezia.

Despre emoția poetică există, în *Universul poeziei*, pagini extrem de moderne — acest gen de emoție fiind un sentiment sui-generis, o *emoție nepractică*. Gratuitatea poeziei ar consta în abdicarea de la orice scop de adaptare: „În termeni obișnuiți, poezia nu ne învață, deci nu se cade să fie didactică, și nu ne arată ce e bine și ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruiește și nu educă, ea e un pur exercițiu spiritual". Ea are un rol pe plan social tocmai ca exercițiu spiritual, prin emoția pe care o oferă, în cadrul acestei ceremonii. Poeții se joacă, spune criticul, comunicînd prin gesturi simbolice numai nevoia sufletului uman de a prinde sensul lumii. Și totuși, întregul *curs de estetică*, după trecerea în revistă a curentelor, nu reușește să ajungă la o definiție didactică a poeziei și apelează la o analogie, la o imagine dintr-o poezie de Ion Barbu: „Ar trebui un cîntec încăpător precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare..." Blaga scria, cam în același timp, că „poezia e un izvor domesticit".

Dîndu-și seama că fenomenul poetic nu poate fi definit ci numai *descris*, G. Călinescu nu spune ce este, ci *cum este poezia*. Întregul ciclu de eseuri din *Universul poeziei* face acest lucru, ne arată *cum este* poezia ca fenomen particular, nu ca stare universală. Citind printre rînduri îți dai seama că esteticianul e împotriva conceptelor în poezie; cînd poetul e prea conștient că spune ceva în versuri, procesul creației a încetat. Definiția poeziei este reluată în 1947, în prefața *Caietului de poezie*, nr. 2, editat de „Revista Fundațiilor" în 1947. Aici se întreabă *Ce este poezia?* Răspunsul e analogic; se dă un citat din Garcia Lorca, prin care se declară că nimeni nu știe, în fond, ce este poezia, fiind o artă ce se abstrage „îmbrățișării rațiunii"; rămînînd mai mult un fenomen straniu, fără șanse de pozitivare. În sistemul artelor, poezia e mai apropiată de muzică decît de literatură. Pentru fixarea în termeni a discuției citează pe Valéry, care considera poezia „o industrie stranie", un fabricat uman. Emoția poeziei este, după G. Călinescu (trimiterea la Valéry este evidentă), o emoție obținută la rece, prin mijloace tehnice. Apropierea de muzică o făcea și Valéry, regretînd că poezia nu are posibilitățile matematice ale muzicii, unde nu există posibilitatea confuziei și dezordinei. Emoțiile produse de muzică se bazează pe o ordine intrinsecă; chiar dacă nu e gîndită de muzician în mod conștient, ordinea perfectă a unei partituri amintește de inconștiența tehnică cu care păianjenul realizează capodopere geometrice, urzindu-și plasele. În acest sens muzica, după expresia unui alt mare poet, a lui Rilke, se apropie de arhitectură, arhitectura fiind muzică solidificată.

G. Călinescu, concepînd poezia ca o artă *acustică*, consideră versificația ca element de bază în realizarea structurilor și formelor poetice. Versificația ar deveni, în paralelă cu muzica, un sistem de acorduri. Acest articol, necuprins din păcate în culegerea *Universul poeziei*, dă cea mai plauzibilă definiție a universului poetic, reluînd caracterul acustic al artei poetice și adăugîndu-i *senzația de univers*, de „muzică de sfere", imagine

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

prin care anticii defineau poezia şi pe care romanticii au banalizat-o prin tipizare. G. Călinescu scrie în acest sens tot analogic : „Nu este poet acela care nu *cîntă*, care nu comunică legea acustică a universului său şi care nu ne spune, pe calea aceasta inefabilă, indirect, puterea lui plastică. Plăcerea superioară pe care o produce lirica vine din sentimentul că am pătruns într-un sistem complet. Subiectivitatea se interpretează aici ca privire a lucrurilor din partea subiectului muzical, surprins în plină facere, cu eludarea fenomenului în sine. De aceea marile sisteme filozofice sînt de un caracter poetic izbitor".

În poezie există, după G. Călinescu, o exacerbare sentimentală a *Eu*-lui ; numai în starea de vis sau în starea de inspiraţie (extragere din starea de veghe), „prin eliberarea din stringenţa legilor solare" poetul are sentimentul libertăţii creatoare ; poetul e *demiurg* numai sub regimul lunii, poeţii trebuie să fie lunatici.

Raportîndu-se la impostura poetică posibilă, G. Călinescu vorbeşte de mimarea poeziei : „Foarte adesea poeţii mai tineri greşesc prin aceea că neştiind, intuitiv, ce este poezia, încearcă a face ceea ce fac şi alţii, profesînd un mimetism steril, în care risipesc foarte mult talent. Poetul adevărat *aşteaptă* pînă ce sirenele culcate pe sferele sufletului său cîntă simfonic".

Dar toate aceste speculaţii devin gratuităţi absolute dacă nu ştim ce este poezia, ca să putem întocmi un caiet de precepte. Importanţa ideilor lui G. Călinescu constă în spiritul antidogmatic în care sînt exprimate. Astfel, criticul ajunge la convingerea că şi în situaţia în care un poet ar fi complet edificat asupra esenţei lirice, ar putea naşte poeme moarte, pentru că „şi natura visează forme extravagante care nu viază".

În 1958 G. Călinescu a scris despre cîţiva tineri poeţi, printre care Marin Sorescu şi Ion Horea. În eseul său despre poezia lui Ion Horea (*Probleme de poezie*, „Contemporanul", 20 decembrie 1958), se întreabă dacă „socialismul aduce o constrîngere şi o limitare poeziei?" Răspunsul devine o completare a ideilor expuse pînă acum : „Marxismul e o concepţie despre lume care călăuzeşte drumurile mari ale poetului, însă vibraţia lirică propriu-zisă, rezultînd din poziţia faţă de viaţă, nu s-a schimbat". Ca să convingă pe tineri că tematica actuală nu stînjeneşte inspiraţia, afirmă sentenţios : „Lui Puvis de Chavannes i se da un perete şi-o idee şi el picta fără nici un sentiment al constrîngerii" (*Cîteva instrucţiuni către colaboratori*, în „Naţiunea" III, nr. 554, 2 februarie 1948, p. 2).

În „Jurnalul literar" din 1939 (nr. 49, din 3 decembrie) cere poeţilor, în afara gustului şi talentului, cît mai multă cultură : „Noi vrem să promovăm o generaţie de poeţi culţi, cu multă cultură filozofică, estetică şi literară, care să fie conştienţi de natura spontaneităţii lor, şi să-şi definească propria poziţie artistică, fiind *aşa* sau *altfel*, motivat, ca-n toate marile literaturi". Această idee nu face nimic altceva decît să anticipeze discuţia despre socialism şi poezie. În această privinţă criticul afirmă că direcţia ideologică este una şi stilul, trăirea personală a raporturilor cu existenţa, intuiţiile strict poetice, sînt cu totul altceva. Într-unul din articolele citate, apărute în *Naţiunea*, lucrurile merg spre o explicitare şi mai convingătoare : „Noi facem deosebirea teoretică între ideologia directă şi ideologia prin ficţiune artistică [...]. Arta nu este ideologie pentru că nu uzează de idei ci de sunete, sentimente, culori". Poezie

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

marxistă ar însemna, după G. Călinescu, nu versificarea ideologiei marxiste, ci crearea unor opere poetice *raportate* la *sensul* ideologiei marxiste : „Arta nu mai este ideologie, însă realizează perfect ideologia socialistă. Acesta este rostul artei".

Într-o cronică din 1959 definește „timbrul liric" care nu poate da singur poezia. Personalitatea ingenuă a poetului ar constitui acest timbru. Ca să existe poezie, mai trebuiesc în plus teme, idei, emoții organizate. Într-o altă cronică din 1959 deschide o discuție directă de estetică socialistă, afirmînd că „arta este o ideologie specifică exprimată concret, spre deosebire de ideologia teoretică exprimată conceptual" („Contemporanul", 16 august 1959).

Se poate ușor observa că G. Călinescu nu se *revizuiește*, în sensul că renunță la unele principii mai vechi, ci se *completează*, adaptîndu-și concepția sa *despre poezie* la ideologia nouă a esteticii contemporane, la marxism. N-ar fi putut-o face dacă nu ar fi fost și în trecut un gînditor materialist. Așa se explică de ce esteticianul n-a mai fost acceptat de adepții unei estetici sociologiste care reduceau poezia la versificarea unor principii și nu la raportarea ei la principii, care confundau poezia cu anecdota și care descopereau o adevărată luptă de clasă între formă și conținut. Azi ne dăm seama că G. Călinescu a avut dreptate.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

PAȘOPTISMUL ÎN ISTORIOGRAFIA LITERARĂ CONTEMPORANĂ

BUCUR ȚINCU

Evocarea revoluției pașoptiste a luat în fiecare an o îndreptățită amploare, dat fiind rolul ei de cotitură în viața națională din provinciile istorice românești, în cultura și literatura epocii, în mesajul ei permanent. Toate disciplinele umaniste și-au adus, mai ales în ultimul deceniu, contribuția lor în descoperirea unui 1848 cu multiple semnificații și mereu actual, considerat ca una din premisele dezvoltării noastre actuale, și cu care ne simțim deplin solidari. Istoria literară contemporană a avut ca unul din obiectivele de seamă ale cercetărilor ei, aspectul literar și ideologic al marelui eveniment, realizînd o nouă viziune a lui, pe care rîndurile de mai jos încearcă să o reflecte în tezele ei esențiale.

Ca fenomen cultural și ideologic, pașoptismul a preocupat toate generațiile intelectuale anterioare, de la Titu Maiorescu la gînditorii tradiționaliști și democrați, cu atitudini de respingere sau adeziune, el fiind unul dintre cele mai controversate curente din cursul dezvoltării noastre moderne. Nu intră în cadrul expunerii noastre înfățișarea discuțiilor din trecut asupra ideologiei pașoptiste (Maiorescu, Gherea, Iorga, Zeletin, C. Rădulescu-Motru, Aurel C. Popovici, E. Lovinescu, L. Pătrășcanu), a căror varietate și bogăție sînt considerabile.

Aceste discuții s-au centrat pe structura generală a pașoptismului, ideologică, politică și culturală, mai ales asupra controversatelor „forme fără fond", care durează de peste un secol, dar aproape deloc asupra problemelor literare ale pașoptismului.

Este meritul lui D. Popovici de a fi abordat problemele ideologiei literare ale pașoptismului sub forma unor studii asupra scriitorilor pașoptiști [1] și apoi asupra ideologiei romantismului românesc [2]. Istoriografia noastră actuală a vorbit chiar de un curent literar pașoptist, specific în literatura noastră, cu manifestări similare și în literatura unor popoare din sud-estul și centrul Europei, sîrbi, maghiari sau poloni, explicabile prin condițiile istorice comune [3].

[1] D. Popovici, *Cercetări de literatură română*, Cluj-Sibiu, 1944. Cuprinde elemente despre ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri și Cezar Bolliac.

[2] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, 1969.

[3] Al. Dima, *Aspecte specifice românești ale curentelor literare internaționale*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1/1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 295–303, București. 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

G. C. Nicolescu scrie în mod explicit în 1961 despre *Curentul literar patruzecioptist* [4].

Ideologia literară pașoptistă a fost apoi studiată multilateral de către Paul Cornea în numeroase și substanțiale sinteze, care fac astăzi parte din bibliografia obligatorie a problemei, iar sub unele aspecte literare speciale, de alți cercetători ca G. C. Nicolescu, Alex. Duțu, Valeriu Ciobanu, Gh. Em. Marica.

Fenomen manifestat în toate provinciile istorice românești, pașoptismul n-a fost încă studiat în egală măsură în toate aceste provincii. Cel mai intens a fost studiat cel din Muntenia, Moldova și Transilvania sub aspecte multilaterale, cel din Banat numai sub aspect istoric [5], iar cel din Bucovina numai tangențial și sporadic. Este adevărat că Bucovina n-a participat direct la pașoptism, dar ea a fost un loc de refugiu pentru pașoptiștii persecutați, acolo fiind redactată și publicată lucrarea *Dorințele partidei naționale* a lui Kogălniceanu. Fenomenul post-pașoptist s-a manifestat însă prin gazeta „Bucovina" (1849—1850) a fraților George și Alex. Hurmuzachi, purtătoare de steag a ideilor pașoptiste de libertate și organ al vieții intelectuale românești de pretutindeni. În 1850 gazeta își încetează apariția, fiindcă intrarea ei a fost interzisă în Țările Române și persecutată în Transilvania de către regimurile reacționare instaurate acolo după înfrîngerea revoluției. Tot în Bucovina a militat în domeniul limbii și istoriei literare pașoptistul refugiat din Transilvania, Aron Pumnul, profesorul lui Eminescu, și urmașul acestuia, I. G. Sbiera, a cărui biografie a fost recent restaurată, pentru întîia oară, într-un studiu binevenit [6].

Noțiunea de pașoptism a fost definită ca mișcarea cultural-politică avînd repercusiuni în toate compartimentele de activitate spirituală, care ia naștere după răscoala lui Tudor Vladimirescu și se manifestă sub o formă conștientă de sine la „Dacia literară" în 1840 și la „Propășirea" în 1844, reflectînd pe plan ideologic lupta pentru emanciparea națională și reorganizarea burghezo-democratică a statului [7].

Locul pașoptismului în viața spirituală a tuturor provinciilor românești este organic. El continuă, amplifică și diversifică preocupările anterioare — ideologice, culturale și literare — de la iluminism și Școala ardeleană (1780—1830) și chiar mai vechi. „În ansamblu, scrie Paul Cornea, care se ocupă îndeosebi de pașoptismul din Țările Române — cultura și literatura epocii cristalizează o ideologie național-burgheză, dezvoltînd, fără discontinuitate, directivele spirituale ale epocii precedente" [8].

Această teză, amplu demonstrată, care înscrie pașoptismul, cum subliniase și D. Popovici, pe linia de continuitate a evoluției noastre spi-

---

[4] În „Limbă și literatură", nr. 5/1961.

[5] I. D. Suciu, *Revoluția de la 1848—1849 în Banat*, Ed. Academiei, 1968.

[6] I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ediție îngrijită și prefață de Pavel Țugui, Ed. Minerva, 1971.

[7] Paul Cornea, *Structura pașoptismului și obiectivele sale de luptă*, în „Viața românească", nr. 6/1968. Programul și obiectivele pașoptismului sînt explicate pe larg în altă lucrare a lui Paul Cornea, *O epocă luminoasă a literaturii române : epoca 1848. Origini. Program. Realizări. Limite*, în volumul *Studii de literatură română modernă*, E.P.L., 1962.

[8] Paul Cornea, *O epocă luminoasă...*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

rituale, respinge de la sine aprecierile formulate decenii în șir de ideologia junimistă și cele posterioare aferente (sămănătorism, gîndirism), pentru care pașoptismul a însemnat discontinuitate, o operă de imitație, inițiatoare a „formelor fără fond". Dimpotrivă, literatura pașoptistă se înscrie în continuitatea unor aspirații și idei ale perioadei de după 1780. Între scriitorii Școlii ardelene și Chezarie de Rîmnic, Ienăchiță și Alecu Văcărescu, Alecu Beldiman și cei pașoptiști, „există o comunitate de principii fundamentale". Primii sunaseră deșteptarea, originea latină, demnitatea limbii naționale, traduceri, combaterea feudalismului și a fanariotismului. Pașoptiștii acționează de pe aceleași poziții majore, aducînd bagajul spiritual al deceniilor secolului al XIX-lea, dominat de liberalism și romantism. Deosebirile între generații sînt de grad, nu de natură [9]. Dacă în Apus s-a produs o ruptură între romantism și iluminism, la noi n-a existat o renegare a predecesorilor. „Generațiile se succed fără să se opună, aceleași idei circulă pe întreg teritoriul țărilor române, o voință comună solidarizează prezentul cu trecutul, pe românii de dincolo și dincoace de Carpați" [10].

În Franța, de exemplu, romantismul s-a opus iluminismului, deoarece revoluția burgheză biruise, pe cînd la noi, în toate provinciile românești, romantismul și iluminismul luptau în comun împotriva feudalismului.

Gîndirea socială și politică pașoptistă este categoric antifeudală. Radu Pantazi sintetizează astfel orientările ideologice ale mișcării de la 1848 : democrat-revoluționară, democrat-burgheză și conservatoare, stabilind pentru fiecare categorie caracteristicile definitorii și scriitorii care aparțin acestor categorii [11].

Aspectul care ne interesează în mod deosebit din pașoptism este însă cel al ideologiei literare.

Principiul esențial, dominant, al ideologiei literare pașoptiste este cel național. Națiunea este temelia întregii activități literare. Pentru înălțarea ei se combate oprimarea otomană, se relevă degradarea prezentului, se evocă originea romană și trecutul istoric național, se fortifică încrederea în viitor. Pașoptiștii au preconizat crearea unei culturi naționale și au demonstrat valoarea ei, ca și drumul de a o duce la înflorire, prin istorie, folclor și cultivarea limbii naționale. Principiile literare pașoptiste constituie programul „Daciei literare" — originalitatea națională în literatură prin inspirație pe bază istorică și folclorică — program dezvoltat și diversificat în toate publicațiile pașoptiste ulterioare [12].

---

[9] *Ibidem*, p. 109.

[10] Tratatul *Istoria literaturii române*, vol. II, p. 253 ; vezi și Paul Cornea, *Rădăcini luministe ale pașoptismului*, în *De la Gr. Alexandrescu la Eminescu. Aspecte. Figuri. Idei*, E.P.L., 1966.

[11] Radu Pantazi, *Ideologia revoluției de la 1848 în Țările Române. Precizări cu privire la pozițiile și curentele ideologice și la raportul ideologie-cultură*, în culegerea *Curente și orientări în istoria filozofiei românești*, Ed. Academiei, 1967. Pentru gîndirea conservatoare din cadrul pașoptismului, vezi studiul lui Radu Tomoiagă : *Concepțiile conservatoare legitimiste de la 1848*, în aceeași culegere.

Asupra infuziei ideilor socialist-utopice în rîndurile generației literare de la 1848 vezi studiile lui D. Popovici, *Cezar Bolliac. Romantism și socialism în definiția poeziei*, în *Studii de literatură română*, 1944 și *Educația socială a generației de la 1848*, în „Steaua", nr. 1/1966 (articol postum).

[12] Paul Cornea, *De la Grigore Alexandrescu la Eminescu. Aspecte. Figuri. Idei*, EPL, 1966.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

O altă particularitate a literaturii paşoptiste, relevată de toţi cercetătorii curentului, a constituit-o militantismul ei în spirit naţional şi democratic, trăsătură moştenită din ideologia iluministă. Paşoptiştii sînt artişti cetăţeni care folosesc literatura pentru a-şi propaga ideile. Ei consideră scrisul ca avînd o sarcină educativă şi cetăţenească. „Talentul obligă" — scria V. Alecsandri. El înseamnă anagajare şi responsabilitate socială şi naţională. G. Bolliac şi Andrei Mureşanu au subliniat mereu misiunea luptătoare a actului poetic. „Paşoptiştii, ca şi predecesorii lor, îşi simţeau vocaţia de pedagogi şi practicau literatura ca o predică" [13]. De aici, tematica patriotică în opera lor, iubirea de ţară, simpatia pentru clasele dezmoştenite, mai ales pentru ţărănime, pentru haiduci ca eroi populari, răzbunători ai suferinţelor celor mulţi. G. C. Nicolescu scria în studiul citat: „*Clăcaşul* lui Boliac pune în lumină noile caracteristici ale criticii sociale în literatură: o mare ascuţime, o mare violenţă, ameninţarea plină de sfidare" [14].

Caracterul militant şi pedagogic al literaturii n-a însemnat însă lipsă de preocupare pentru valorile literare.

Paşoptismul literar nu are o estetică unitară, el este eclectic. Romantismul este dominant, dar coexistă cu tendinţele clasice preromantice şi realiste, care se juxtapun şi se întrepătrund în diferite realizări literare. În teorie predomină clasicismul, în creaţie, tendinţa romantică. Opera lui Eliade este un exemplu de coexistenţă a celor două atitudini. Teoria era însă în întîrziere faţă de creaţie, care nu se conduce după canoane. Speciile literare clasice — fabula, satira, epistola — coexistă cu meditaţia lamartiniană, lirica socială, balada eroică, romanul istoric. Modalitatea proeminentă este lirica avînd versul fluid şi proaspăt al poeziei lui Alecsandri, asemănător celui popular, înlocuind versul lung şi greoi al lui Asachi sau C. Conachi. Culoarea locală ca principiu de bază al romantismului orientează tematica paşoptiştilor în spiritul formulat de Kogălniceanu în „Dacia literară", sub influenţa lui Herder şi Karamzin [15]. Folclorul e apreciat prin valoarea lui documentară, propagandistică şi estetică, în sensul de viguros, durabil, pur şi necorupt. Prea puţini au văzut în el o sursă de mitologie. „Însemnătatea principală a paşoptismului pe tărîm literar rămîne totuşi, mai presus de orice considerent, autohtonizarea inspiraţiei, îndrumarea ei spre realitatea locală, spre apropierea de popor, de spiritualitatea şi trebuinţele sale. În felul acesta el a ajutat-o să scape de sub imperiul mimetismului, să descopere propriul fel de a fi şi să devină din neproductivă, creatoare" [16].

O preocupare statornică a paşoptiştilor a fost înfiinţarea teatrului naţional, conceput ca instituţie de îndreptare a moravurilor. Se creează

---

[13] *Gîndirea românească în epoca paşoptistă 1830—1860.* Antologie, studiu şi bibliografie de Paul Cornea, text stabilit, note şi medalioane biografice de Mihai Zamfir, 2 vol., E.P.L., 1968—1969.

[14] G. C. Nicolescu, *Curentul literar patruzecioptist.* în „Limbă şi literatură", nr. 5. Asupra concepţiei despre poezie la Cezar Bolliac, vezi D. Popovici, *Cezar Bolliac. Romantism şi socialism în definiţia poeziei,* în *Studii de literatură română,* 1944.

[15] D. Popovici, *Concepţia istorică a lui M. Kogălniceanu* (1940); Idem, *Romantismul românesc,* Ed. Tineretului, 1969, p. 79—80; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Herder şi paşoptiştii români,* în *Sinteze. Valori şi echivalenţe umanistice.* Ed. Minereu, 1973.

[16] Paul Cornea, *O pagină luminoasă,* p. 32.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

un teatru original de comedie, cu finalitate morală și politică, prin *Iorgu de la Sadagura* (1844) și *Iașii în carnaval* (1845), ambele de V. Alecsandri. El se îndreaptă spre realitățile românești, spre viața locală, alături de satiră, epistolă și fabulă, toate constituind punctul de plecare pentru ceea ce va fi, cu timpul, realismul critic al literaturii române [17].

În problema mult discutată în cursul timpului a originalității pașoptismului literar, interpretarea este în deplin acord cu concluziile actuale ale comparatismului literar și ale sociologiei culturii.

Ca și Ibrăileanu cu cîteva decenii în urmă, Paul Cornea pune în lumină rolul stimulator, dar nu determinant, al influențelor externe în procesul de sincronizare cu Europa, mai ales cu Franța, arătînd, ca și în *Originile romantismului românesc* (Ed. Minerva, 1972), că modelele străine au fost selectate și integrate în funcție de nevoile și posibilitățile concrete naționale. Autorii străini preferați de pașoptiști au fost Hugo, Lamartine, Béranger, Michelet, Lamennais, a căror literatură militantă s-a impus la noi, fiindcă era în concordanță cu solicitările naționale. Factorii interni au determinat opțiunile între anumite valori literare, deopotrivă la modă, și adoptarea modelelor literare din afară. Scriitorii au luat aceste modele drept ferment, le-au asimilat creator, le-au incorporat unei viziuni proprii despre lume [18].

Traducerile și prelucrările pașoptiștilor, deși numeroase, nu contrazic, ci întăresc apelul și voința de originalitate. Sensul pașoptismului rămîne în esența lui promovarea valențelor proprii spiritului românesc, accentuarea necesității culturii naționale prin istorie, folclor și filologie. Pașoptismul a promovat spiritul național în literatură — dar a ținut seama și de „ideile și propășirile timpului de față", cum cerea Kogălniceanu.

Romantismul nostru pașoptist are un caracter deosebit de cel apusean, fiind constructiv și optimist. Romantica de tip depresiv, intimist, străbătută de tînguirea pentru un trecut ireversibil, apare doar ca o etapă în drumul creator al unor scriitori, depășită odată cu maturitatea lor literară. Tipul lui René sau Adolphe nu există în literatura vremii. Numai după înfrîngerea revoluției apare nota intimă, melancolică și înduioșătoare, fără a aluneca în disperare și pesimism sistematic (Radu Ionescu, G. Crețeanu, Al. Sihleanu) [19].

Alte coordonate esențiale ale culturii, literaturii și mentalității din perioada pașoptistă au fost puse în lumină de către Alex. Duțu [20]. Pașoptismul este apreciat de autor ca o mutație de structură în mentalitatea intelectualilor epocii, îndeosebi a scriitorilor, produsă prin idealurile lui elevate, naționale și sociale. Creația literară devine dependentă de imperativele momentului. Marii și micii scriitori sînt conștienți că participă la un act istoric, scrisul lor devenind o parte dintr-o manifestare generală pe planul vieții spirituale, naționale și europene. Este o renaștere într-o Europă impregnată de romantism.

---

[17] D. Popovici, *Romantismul românesc*.
[18] Paul Cornea, *O epocă luminoasă*...
[19] Paul Cornea, *O epocă luminoasă*...
[20] Alex. Duțu, *Generația de la 1848 în viața literară a țării*, în *Explorări în istoria literaturii române*, E.P.L., 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cărturarul se simte „o voce" a poporului, el revendică schimbări politice și sociale pentru masa întreagă a poporului, în calitate de „cetățean al națiunii", afirmîndu-și totodată propriul său eu.

O altă caracteristică a fenomenului pașoptist, relevată de către Alex. Duțu, este ponderea cuvîntului scris, care devine hotărîtoare în dialogul cultural. Circulația cărții devine unul din fenomenele caracteristice ale epocii, spre deosebire de secolul precedent, cînd cărțile tipărite erau puține. Manuscrisele continuă să circule, dar opera tipărită predomină. Se inițiază colecții pentru a se evita lectura la întîmplare. Mișcarea literară este conștient orientată. Se creează *Asociația pentru înaintarea literaturii* (1845) de către C. Filipescu, Șt. Golescu și I. Voinescu, se inițiază *Biblioteca universală* a lui Eliade și *Mica bibliotecă enciclopedică* a lui I. Negulici. Se face apel la susținerea tipăriturilor.

Literaturile străine intră masiv în circuitul cultural, prin traduceri de autori reprezentativi: Shakespeare, Dante, Cervantes, Hugo, Lamartine ș.a.

Revistele și ziarele, mai ales „Curierul", „Albina", „Gazeta Transilvaniei" și „Foaie pentru minte, inimă și literatură" aduc transformări adînci în spiritul public, ele difuzînd literatura universală și cea românească din toate provinciile românești; „Hotarele dintre cele trei provincii nu mai sînt luate în seamă, viața literară este privită în ansamblu, într-o mișcare literară unitară" (p. 124).

Substanța spirituală a pașoptistului este apreciată ca o fuziune între fondul autohton, hotărîtor, și cel provenit din Apus, prin educație și cultură. Ponderea acordată creației folclorice de către pașoptiști a menținut mișcarea literară pe făgașul specificului național, asigurîndu-continuitatea și fixînd cadrul în care s-a dezvoltat literatura în deceniile următoare. Scriitorii neangajați în mișcarea pașoptistă n-au supraviețuit, ca și cei prea legați de trecut [21].

Un aspect parțial, dar caracteristic, al pașoptismului reflectat în literatură l-a analizat Valeriu Ciobanu [22], studiul lui meritînd o consemnare pozitivă pentru valoarea lui documentară. El demonstrează că o critică a bonjurismului nu este cuprinsă numai în opera lui Alecsandri, cea mai cunoscută în această privință, ci și în cea a lui Kogălniceanu, A. Russo, C. Faca, Gr. Alexandrescu, A. Donici, C. Stamati, C. Negruzzi și C. Bălăcescu. Satira bonjurismului constituie — după D. Popovici — un aspect al luptei între străin și local și deschide calea realismului în literatura noastră. C. Bălăcescu aduce în comedie personaje locale și atmosferă locală. Apărută scurt timp după *Iorgu de la Sadagura*, „ea aducea critica socială și constituia astfel o nouă treaptă către ceea ce avea să fie mai tîrziu Caragiale" [23].

---

[21] Al. Duțu amplifică analiza pașoptismului literar și cultural într-o lucrare ulterioară, *Sinteză și originalitate în cultura română*, cap. *Romantismul pașoptist* (p. 168—209). Ed. Enciclopedică, 1972.

[22] Valeriu Ciobanu, *Satira bonjurismului în literatura rusă și română*, în „Limbă și literatură", II, 1956, p. 61—88.

[23] D. Popovici, *Romantismul românesc*, 969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pașoptismul din Transilvania și Banat a beneficiat în trecut de o bogată literatură istorică, dar mai puțin sub aspect literar, cu excepția Școlii ardelene, care a fost mai mult studiată. Se cuvin menționate monografiile din trecut ale lui G. Bogdan-Duică despre Simion Bărnuțiu (1924) și Eftimie Murgu (1937).

În ultimul deceniu, personalitățile și ideologia pașoptistă au fost intens cercetate în valoroase monografii sau studii introductive despre G. Barițiu [24], Simion Bărnuțiu [25] și E. Murgu, opera acestuia din urmă fiind publicată pentru întîia oară în întregime, beneficiind de o ediție critică competentă [26].

Pașoptismul din Transilvania în toate aspectele lui a făcut obiectul unei valoroase monografii colective, care a beneficiat de îndrumarea și coordonarea pozitivă a istoricului literar și sociologului George Em. Marica [27]. Monografia tratează toată gama preocupărilor și realizărilor pașoptismului ardelean și bănățean în filozofie, istorie, filologie, științele naturii, literatură, teatru, artă și presă, gîndirea economică și cea social-politică, între 1825—1850.

Printre esențialele și durabilele realizări ale pașoptiștilor ardeleni, ca și ale celor din Țările Române, este subliniată crearea presei literare și politice, începînd cu „Biblioteca românească" din 1827, apoi „Foaia" și „Gazeta Transilvaniei" din 1838 și numeroasele foi ale revoluției, toate avînd un rol istoric în susținerea conștiinței naționale și democratice și a preocupărilor literare. Ne vom opri numai asupra acestora din urmă.

Centrul vieții literare românești la începutul secolului trecut era în Muntenia și Moldova, mișcarea literară din Transilvania fiind puțin intensă, handicapată de latinism. Budai-Deleanu era necunoscut atunci, iar Țichindeal, Barac și V. Aron n-au putut pune bazele unei atmosfere literare. Promovarea literaturii s-a făcut mai ales prin *Foaia* de la Brașov, în care era difuzată creația originală, cea din Principate și traducerile din literatura germană, engleză, italiană, dar mai ales franceză [28]. Au fost cultivate toate genurile literare sub semnul clasicismului și romantismului, mai ales în slujba idealurilor sociale și naționale spre care era îndreptată creația literară. Poezia a fost genul cel mai cultivat, reflex al atmosferei preromantice și romantice. Pe lîngă cîntece, balade, elegii, meditații, marșuri, „Foaia" publică epopei (fragmente), imnuri, fabule, satire, adică opere de factură clasică. Ca proză, se publică meditații, legende istorice, nuvele, alegorii, istorioare morale. Majoritatea o dețin, în ambele cazuri, creațiile inspirate de sensibilitatea romantică. G. Barițiu se plîngea la 1848 de numărul prea mare de poezii pe care le primea spre

---

[24] V. Netea, *G. Barițiu, viața și activitatea*, Ed. științifică, 1966.

[25] D. Ghișe și P. Teodor, *Contribuții la cunoașterea activității filozofice a lui Simion Bărnuțiu*, în „Revista de filozofie", nr. 3/1964; Radu Pantazi, *Simion Bărnuțiu, opera și gîndirea*, Ed. științifică, 1967; Miron Constantinescu, *Idées avancées dans l'œvre de Simion Bărnuțiu*, în *Sur quelques problèmes d'histoire*, 1966.

[26] Eftimie Murgu, *Scrieri*, ediție îngrijită, cu o introducere și note de I. D. Suciu, E.P.L., 1969.

[27] G. Em. Marica, Iosif Hajos, Călina Mare, Constantin Rusu, *Ideologia generației române de la 1848 în Transilvania*, Ed. Politică, 1968.

[28] Vezi Gh. Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură, Bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, E.P.L., 1969.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

publicare. Preocupările de teorie literară și de estetică se concentrează pe modelele clasice, fiind susținute de către V. Pop, P. Vasici, T. Cipariu, G. Barițiu, A. Mureșanu, I. Rusu, Codru-Drăguşanu, I. Mani, Tincu-Velea. Beletristica ardeleană participă la opera de înnoire a vremii, mai întîi prin cultul luminilor și tendința didactică. „Foaia" de la Brașov condamnă superstițiile, prejudecățile, fanatismul, în folosul rațiunii chemată să controleze opiniile, fantezia, afectele.

Literatura are atitudini critice active în serviciul celor mai avansate revendicări social-politice, antifeudale. Este denunțată opresiunea națională și socială. Se face apel la redresarea poporului, se evocă trecutul și pămîntul natal prin cele mai înălțătoare tradiții patriotice. Expresia tematicii sociale și naționale în literatura pașoptistă ardeleană este Andrei Mureșanu [29]. Tendința militantă a beletristicii e nu numai în fondul ei, ci și în genurile preferate : fabula, satira, alegoria, meditația, balada patriotică, nuvela istorică.

Este accentuată năzuința de a se apropia de creația populară. G. Barițiu îndeamnă încă din 1838 la culegerea folclorului.

Beletristica ardeleană are o tendință general românească. „Foaia" reproduce literatura românească de peste tot și totodată își asigură colaborări din toate provinciile istorice românești.

Fără să se estimeze exagerat valoarea literaturii pașoptiste ardelene, care a fost modestă, i se recunoaște meritul de a fi „creat cel puțin un climat favorabil beletristicii, deșteptînd gustul publicului pèntru fromos și stimulînd o serie de lucrări pregătitoare, fără de care nu s-ar fi putut dezvolta literatura română majoră din Transilvania de la sfîrșitul secolului trecut" (p. 116).

Generația din Transilvania de la 1848 are un mare merit și în materie de teatru. Ei i se datoresc primele piese românești, primele traduceri, primele spectacole de o amploare mai mare și primele considerații de teorie, critică și istorie literară cu privire la teatrul în limba română din Transilvania. Piesele lui T. Cipariu, I. Gavra și ale altora, deși fără valoare literară deosebită, au ca obiectiv denunțarea opresiunii naționale și sociale, tendința spre unitate națională, iar numai în subsidiar distracția.

Toți istoricii literari au relevat în mod amplu mesajul literar și ideologic al pașoptiștilor, care constituie partea cea mai durabilă și fecundă a crezului și luptei lor.

Meritele de bază ale pașoptiștilor sînt, după Radu Pantazi [30], contribuția lor la dezvoltarea gîndirii sociale și filozofice avansate, la ridicarea pe primul plan a problemei unității naționale și a eliberării sociale, cu ecou prelungit din secolul trecut pînă astăzi, la promovarea limbii române în toate domeniile culturii și în învățămînt, la crearea presei periodice românești, care a constituit tradiția progresistă a publicisticii noastre.

„Pașoptiștii — scrie Paul Cornea — au dăruit nu numai texte literare dar și un stil uman de creator : patriot, militant, încrezător în desti-

---

[29] Concepția despre poezie a lui Andrei Mureșanu este expusă de Livia Grămadă, *Idei literare în publicistica lui Andrei Mureșanu*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series Philologia", fasc. 1/1964.

[30] Radu Pantazi, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nele poporului său, de o substanță sufletească generoasă, capabil să urce pe baricade, să spere, să sufere alături de cei mulți, într-un cuvînt, să trăiască în pas cu istoria" [...]. Astăzi ne sînt clare și valorile și limitele pașoptismului. Din perspectiva contemporaneității, moștenirea sa ne apare mai actuală decît oricînd. Într-o epocă care subliniază tot mai mult problema răspunderii scriitorului față de istorie, el oferă exemplul unei arte cetățenești situate pe poziții militante [31].

În ceea ce privește locul lui în spiritualitatea românească, pașoptismul este calificat, de același autor, ca o verigă hotărîtoare „a acelui proces care conduce spiritul românesc de circa opt decenii, de la provincialismul Văcăreștilor la universalitatea geniului eminescian" [32].

Nici revoluția de la 1848 din Transilvania nu este considerată numai un act al momentului istoric, ci un eveniment care a lăsat urme adînci și durabile pentru viitor. Deși n-a putut obține atunci drepturile cerute de românii din Transilvania, „a inițiat un proces care n-a mai putut fi oprit, ci numai amînat și întîrziat". Întreaga viață spirituală a românilor din Transilvania a fost centrată, după 1848, pînă în 1918, pe idealurile neatinse din programul revoluției. Memoriile din 1867 și 1882, memorandum-ul din 1892, sînt opera ei. Revoluția a ridicat la rangul suprem problema națiunii române din Transilvania, creînd premisele pentru rezolvarea ei. „Nu numai că a săpat adînc în conștiința poporului nostru ideea necesității unirii lui, dar revoluția burghezo-democratică din Transilvania, alături de cea din Muntenia și Moldova, a stimulat mersul înainte al societății românești, deschizînd drumul unor puternice și profunde transformări, care culminează cu făurirea României moderne ca stat independent și unitar" [33].

Spiritul pașoptist a avut multă vreme un puternic ecou în literatură. Chiar în cadrul *Junimii*, scriitorii pașoptiști au fost prețuiți de către marii noștri clasici, care au adoptat atitudini independente față de ideologia grupării. Programul „Daciei literare" a fecundat timp de mai multe decenii orientarea unor curente și reviste literare.

La sfîrșitul secolului, „Contemporanul" adoptă unele din principiile literare pașoptiste [34] (arta ca funcție socială, specificul național, folclorul), iar sămănătorismul și poporanismul s-au considerat ca moștenitoare ale programului „Daciei literare", deși toate aceste curente au avut alte obiective esențiale, determinate de momentele istorice în care s-au afirmat.

---

[31] Paul Cornea, *O epocă luminoasă*, p. 151.
[32] Paul Cornea, *Rădăcinile luministe*, p. 35.
[33] *Ideologia generației...*, p. 329–330.
[34] Vezi Al. Husar, *Posteritatea „Daciei literare"*, în „Limbă și literatură", nr. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

EVA BEHRING

LITERATURA BELETRISTICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN R. D. GERMANĂ

Naşterea unei Românii noi şi întemeierea Republicii Democrate Germane au făcut posibilă promovarea unor noi relaţii, prieteneşti, între statele şi popoarele noastre, care se cunoşteau puţin pînă atunci.

Este în afară de orice îndoială că, înainte de aceste evenimente, marile nume ale literaturii române, precum Mihai Eminescu sau I. L. Caragiale, erau cunoscute doar în interiorul unor cercuri restrînse de cititori germani culţi. Traducerile din autorii români erau socotite odinioară mai cu seamă posibilităţi de mediere estetică, renunţîndu-se conştient la încadrarea lor într-un context naţional concret sau la punerea lor în legătură cu mişcarea de eliberare naţională şi socială.

Abia la începutul anilor cincizeci s-a făcut, în această privinţă, un început încununat de un succes deosebit, prin traducerea romanului *Desculţ* de Zaharia Stancu (Berlin, Aufbau-Verlag, 1951). La scurtă vreme după aceasta a urmat apariţia, la mai multe edituri din Berlin, a patru antologii de dimensiuni apreciabile de proză realist-critică românească, selectată în acest scop. Antologiile purtau următoarele titluri: *Judeţ al sărmanilor*, *Povestiri româneşti din ultima sută de ani* (Berlin, Editura Aufbau, 1954), *România povesteşte. O privire asupra literaturii române* (Berlin, Editura Volk und Welt, 1958), *Moara cu noroc. Povestiri clasice româneşti* (Berlin, Editura Der Morgen, 1959) şi *Moartea pescăruşului. Povestiri româneşti realist-critice* (Berlin, Editura Der Morgen, 1963). Prin aceasta a fost împlinită nevoia firească a unor pături tot mai largi de cititori de a lua contact cu un tablou cuprinzător al stărilor de lucruri din România antebelică. Căci nuvelele, povestirile, schiţele prezentate în aceste antologii oferă nu numai o gamă nuanţată a producţiilor artistice, reprezentate de nume precum Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi şi Liviu Rebreanu, ci ne fac cunoscute şi principalele probleme de viaţă ale poporului român, pe parcursul unui întreg secol. Pentru cititorul german a apărut limpede din aceste antologii locul de frunte pe care-l ocupă problematica ţără-

---

* Dr. Eva Behring este cercetător ştiinţific la Institutul central de istorie literară al Academiei de ştiinţe a R. D. Germane, specialistă în literatură română, una dintre cele mai cunoscute traducătoare ale literaturii române contemporane în limba germană.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 305 — 311, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

nească și continuitatea ei în literatura română. Importanța socială a acestor chestiuni pentru poporul român le-a devenit cititorilor germani și mai limpede odată cu traducerea culegerii de povestiri intitulată *Harap Alb* și a *Amintirilor din copilărie* de Ion Creangă (Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 și 1958), a volumelor *Păcat boieresc și alte povestiri* (Leipzig, Reclam-Verlag, 1958) și *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu (Berlin, Dietz-Verlag, 1958), ca și prin traducerea primului volum din *Moromeții* lui Marin Preda.

În anii șaizeci sporește numărul romanelor românești țărănești orientate în acest sens, cu autori precum I. Slavici (*Mara*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1960), Liviu Rebreanu (*Cumpăna dreptății. Nuvele*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1963; *Răscoala*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1965; *Ion*, ibidem, 1969), Zaharia Stancu (*Clopote și struguri. Nuvele românești*, Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1962) și Titus Popovici (*Setea*, Berlin, Verlag Volk und Wissen, 1960).

Toate aceste opere au fost salutate cu bucurie în presa din R.D.G., ca mesageri ai unei lumi rămase pînă acum în mare măsură necunoscută publicului german. Cele mai bune dintre ele s-au bucurat, grație calității lor artistice, de cele mai înalte aprecieri de valoare. Iată, de exemplu, ce a scris „Neue Zeit" (1969) la apariția celei de a doua ediții din *Desculț*: „Este cel mai reușit epos românesc, apărut în vremea noastră"; iar „Berliner Nationalzeitung" s-a alăturat și el elogiilor: „Este o baladă românească în proză, străbătută de o poezie tragic-optimistă. Și o poveste dintr-un sat, care se extinde pînă la a deveni o viziune asupra lumii" (10 VIII/1969). Și *Răscoala*, caracterizată drept „capodoperă a realismului critic" („Brandenburgische Neuste Nachrichten", Potsdam, 16 XII/1962), unul dintre puținele romane românești țărănești care au apărut cu o prefață, a fost astfel salutată la apariție de revista „Bibliothekar": „Printre toate producțiile literare avînd ca temă revolta țărănească din 1907, *Răscoala* lui Rebreanu se situează în prima linie" (decembrie 1965); iar „Neue Deutschland" a scris: „Este o adevărată enciclopedie a vieții sociale din România de la începutul secolului, o epopee eroică a luptei țăranilor români. Reprezentarea, unică în felul ei, a acestei mari teme naționale, compoziția surprinzătoare, excepționala zugrăvire a amănuntelor din viața țăranilor și înalta măiestrie a limbii fac din această carte un eveniment literar și o situează în primele rînduri ale literaturii române" (29 IX/1965).

Setea lui Titus Popovici a fost caracterizată drept o descripție a transformării sociale revoluționare a ținutului de la șes, ca roman lipsit de „o pictură în alb-negru" („Leipziger Volkszeitung", 8 I/1961), iar evenimentele specifice României descrise aici — drept „realizări pline de măiestrie" („BZ am Abend", 7 I 1961). „Leipziger Volkszeitung" face de asemenea, într-o observație concluzivă asupra cărții, o constatare care arată situația generală de pe piața cărții din R.D.G., la începutul anilor șaizeci: „Abia lași, mulțumit, cartea din mînă, că se și ivește dorința de a afla mai multe despre acești oameni". Dorință ușor de înțeles. Căci, deși deosebit de importantă, reprezentarea sferei țărănești este numai un aspect, nedepășit pînă acum decît prin traducerea volumului *Anii împotrivirii* de Geo Bogza (Berlin, Verlag der Nation, 1959). Ecoul entuziast stîrnit în presă la apariția cărții oglindește satisfacția în legătură

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

cu această lărgire a tematicii. În acest sens se scria în „Branderburgische Neuste Nachrichten": „Nu există o altă posibilitate mai bună de a învăța să cunoști și să înțelegi România și oamenii ei, decît această carte" (1 IV 1960). „Reportajele, pamfletele și articolele lui Geo Bogza sînt nu numai un document al unui trecut din fericire învins, ci ceva mai mult. Ele atacă, prin întorsături de frază ce rămîn întipărite în memorie și prin comparații pline de sugestie, orice reacțiune. Mișcat, cititorul învață să cunoască România, așa cum era ea înainte de cel de al II-lea război mondial", comenta „National Zeitung" (8 VIII 1959). Numele lui Geo Bogza este alăturat de mai multe ori de acela al lui Egon Erwin Kisch, Bogza este desemnat ca „maestru al acestui gen", iar volumul său ca „măiestrit scris". „Cu Geo Bogza, constata „Bücherpost", apare în țara noastră un reprezentant încă total necunoscut al reportajului, reprezentant pe care trebuie să-l așezăm în apropierea lui Kisch" (iunie/iulie, 1961).

În întîmpinarea nevoii de a avea cunoștințe mai multe și mai cuprinzătoare asupra poporului român și a modului său de viață a venit traducerea unui mare număr de romane istorice ale lui Mihail Sadoveanu, care au oferit publicului german, pentru prima dată, înțelegerea istorică a acestei țări. Astfel, în cadrul unor relații culturale și spirituale între țările noastre, prin publicarea romanelor *Zodia cancerului* (Berlin, Verlag der Nation, 1968), *Neamul Șoimăreștilor* (ibidem, 1969), *Nunta domniței Ruxanda* (ibidem, 1970) și *Nicoară Potcoavă* (ibidem, 1971), au pătruns pentru prima oară în conștiința unei pături mai largi de cititori, etapele luptei de eliberare națională și socială, etape ce reprezintă puncte de cotitură din urmă cu cinci secole din istoria poporului român, ca și principale momente ale definirii sale naționale. Aceste opere ale lui Sadoveanu au apărut regulat în statistica „Cele mai cumpărate cărți", pe care o publică lunar „Neue Deutschland". Ele au, așadar, un public masiv, care, după indicațiile editurii, nu se compune numai din cei interesați de istorie și din tineret.

Presa a oferit în acest caz o și mai cuprinzătoare prezentare a operei lui Sadoveanu. Astfel „Der nationale Demokrat" scria, la apariția ediției a II-a din *Zodia cancerului*: „Mihail Sadoveanu, marele maestru al realismului critic din literatura română, ne-a lăsat moștenire o operă epică deosebit de bogată, care a fost pînă acum numai în mică parte tradusă în limba germană" (nr. 2/1973).

Un episod din istoria românească mai recentă ne-a fost oferit prin romanul *Șatra* al lui Zaharia Stancu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1971), salutat în presă cu superlative, drept cea mai bună carte a autorului, alături de *Desculț*.

O anume rotunjire a dobîndit imaginea României mai vechi și a celei dinainte de război prin traducerea unui număr de romane realist-critice dintre cele două războaie; *Enigma Otiliei* de George Călinescu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1966), sau *Sfîrșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1964) ne oferă imaginea realistă a societății bucureștene, care se structura într-un chip nou, în jurul lui 1900, în formele dezvoltării capitaliste; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1968) explică mutațiile care s-au produs în raportul de forțe sociale în anii '20 și '30. Operele acestor scriitori, situați fără îndoială pe pozițiile

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

umanismului burghez, ne mijlocesc o privire critică asupra propriei lor clase, privire îmbibată totuşi de melancolie şi de un discret regret provocat de prăbuşirea unei lumi, de care încă se mai simt în sinea lor legaţi. Aşa încît, chiar dacă ei nu ajung la aceeaşi pregnanţă satirică cu care Caragiale demascase, cu cîteva decenii înainte, clasa dominantă, totuşi au posibilitatea să-şi creeze o conştiinţă a propriei poziţii istorice de scriitori, să reprezinte prăbuşirea societăţii burgheze dezvoltate din ţara lor ca pe un proces istoric obiectiv. Aceste romane ne permit cunoaşterea tendinţelor de dezvoltare istorică a României, care — cu totul altfel decît la noi — au fost condiţionate de situaţia naţională specifică a burgheziei. Atunci cînd burghezia română şi-a dobîndit cu adevărat puterea economică şi politică, întreaga burghezie europeană se găsea deja în stadiul de declin. În Anglia, Franţa, ca şi în Germania, burghezia era încă din secolul al XVIII-lea puterea dominantă din punct de vedere economic şi cultural. Burghezul din aceste ţări fusese „cetăţean" înainte de a decădea la situaţia de „burghez" obişnuit. În România, dimpotrivă, s-a continuat pînă în secolul al XX-lea dezvoltarea unei burghezii puternice din punctul de vedere economic, care determina viaţa publică a ţării, paralel cu menţinerea unor structuri feudale şi a unor influenţe economice străine. Pentru publicul german a apărut deosebit de limpede reprezentarea, în romanele amintite, a acestei situaţii ivite din procesul specific de dezvoltare a României : dispariţia vechii aristocraţii româneşti şi năzuinţa spre putere a unei burghezii împovărate deja de toate tarele corupţiei. Discuţiile din presă au subliniat, în acest sens, paralelismul dintre *Enigma Otiliei* a lui Călinescu şi *Casa Buddenbrook* a lui Thomas Mann, semnalînd romanul, printre altele, ca pe prima operă a autorului publicată în R.D.G. : „Trebuie să socotim cu curaj acest excelent roman social şi de moravuri printre capodoperele literaturii universale" („Berliner Zeitung", 7 VIII 1966). Dacă aceste romane s-au mărginit la zugrăvirea lumii nobile, burgheze sau intelectuale, *Groapa* lui Eugen Barbu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1966), prin zugrăvirea existenţei jalnice a exploataţilor şi a declasaţilor din mahalaua bucureşteană ne-a pus în faţa unei problematici de care ne apropiasem şi cu care ne familiarizasem deja prin operele lui Maxim Gorki şi ale neorealismului italian. Şi aici fascinează, înainte de toate, coloritul neobişnuit al acestei sărăcii aglomerate la periferia metropolei sud-est europene, căreia exotismul nu-i este inerent, şi care ne este prezentată de autor drept reversul necesar al realităţii capitaliste.

„O carte sălbatică despre infernul de odinioară...", astfel inaugurează „Nationalzeitung" (8 I 1966) discuţia asupra cărţii. Iar „Liberal-Demokratische Zeitung" o comentează astfel : „Pe cititor îl fascinează felul în care Barbu, în ciuda oricărui realism, mai găseşte tonalităţi lirice, felul în care marele talent de povestitor al autorului devine vizibil în alternarea aridităţilor naturaliste cu o poezie reţinută. Astfel încît lui Barbu îi e asigurat marele succes internaţional".

În sfîrşit, publicarea cîtorva romane ne oferă o informare asupra problemei aflate mereu în dezbatere în literatura română de pînă la primul război mondial, aceea a relaţiilor dintre intelectualitate şi realitatea socială. Astfel a devenit limpede pentru publicul german situaţia conflictuală inevitabilă între individ şi instituţiile burghezo-feudale din

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

romanul *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu (Berlin, Volk und Welt, 1966), ca și în romanul antirăzboinic *Întunecare* de Cezar Petrescu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1963), despre soarta intelectualului în primul război mondial și în anii '20. Opoziția artistului înrădăcinat în tradițiile umanismului burghez față de fascismul românesc, neajutorarea lui, capitularea și greutățile pe care le are de învins pe drumul formării unei concepții socialiste despre lume ni le zugrăvesc romanele lui Călinescu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1959 și 1965). Ambele volume clarifică în chip deosebit circumstanțele specifice în care au avut loc evenimentele politice și sociale din România de dinainte și de după cel de al II-lea război mondial. Deși nu sînt concepute de autor ca un tablou de epocă, ci reprezintă o descoperire făcută din perspectiva personajului central, pentru care fascismul era în primul rînd o mișcare antispirituală și anticulturală, o revenire a barbariei, ele ne fac totuși accesibile modalități interesante, prin amestecul, atît de caracteristic pentru România dinainte de război, dintre aristocrație, fascism și burghezia reacționară.

Cu tradiția remarcabilă și cu realizările prozei scurte românești contemporane ne-a pus la curent volumul apărut în 1969, *Erkundungen* (*Explorări*) (Berlin, Volk und Welt), care reunește autori recunoscuți ai acestui gen și reprezentanți ai generației de mijloc sau ai celei mai tinere. În această culegere, întovărășită de note biografice, s-a manifestat caracterul de explorare al volumului, care, cu excepția lui Z. Stancu, dă cuvîntul numai scriitorilor care au debutat după 1944. 24 de povestiri, de autori precum Eugen Barbu, A. I. Ghilia, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Sânziana Pop ne oferă o privire de perspectivă asupra multilateralității tematice, care se orientează de la faptele de viață și amintirile din timpul războiului pînă la problemele biruinței conștiente a orînduirii socialiste la orașe și sate. Ele reprezintă noul și năzuința spre nou în opoziție cu vechiul, așa încît pentru publicul german trecutul rămîne un punct concret de referință, cu ajutorul căruia poate fi cunoscut specificul procesului de transformare socială a României.

„Leipziger Volkszeitung" (2 V 1970) a desemnat această culegere drept o „noutate recomandabilă"; ea a fost salutată de presă, fără excepție, prin comentarii care socoteau titlurile selectate „imagini ale unei vieți noi", „posibilități de descoperire a României de azi" sau „străduanii spre autocunoaștere". S-au evidențiat paralelisme cu frămîntările oamenilor de la noi, cu varietatea punctelor de vedere asupra lumii și a concepțiilor de viață exprimate în volum, ca și bogăția soluțiilor artistice oferite.

Primirea entuziastă făcută de publicul german acestei culegeri face ca, în cele din urmă, să nu pară imposibilă colaborarea la o culegere destul de masivă de traduceri din românește în germană, prin care am putea obține imaginea dezvoltării multilaterale a acestui gen literar, într-un moment caracteristic.

Nu aceeași continuitate o prezintă în R.D.G. traducerile din lirica românească. Volumul de versuri *Luceafărul* (Berlin, Aufbau-Verlag, 1964) a oferit o selecție din creația lui Mihai Eminescu. Traducerile poemelor, îngrijite de Günter Deicke, au fost însoțite de o dezvoltată postfață semnată de Werner Bahner, care introduce cititorul în contextul

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

relaţiilor sociale din timpul lui Eminescu, în biografia poetului şi în atmosfera artistică a operei sale.

Micul volum apărut în 1968, *Spovedania unui eretic*, de Tudor Arghezi (Berlin, Verlag Volk und Welt) se mărgineşte la producţia lirică apărută înainte de 1944. După cum remarcă numeroase organe de presă, Arghezi este socotit cel mai mare poet român contemporan. Poemele lui Arghezi arată cu deosebită limpezime cum o moştenire literară mai ales formală (care i-a servit poetului ca nimănui altuia din generaţia sa din şirul poeţilor naţionali sau internaţionali) poate fi prelucrată într-un chip complet nou. În legătură cu aceasta, „Junge Welt" (Berlin, 5 IV 1969) a scris : „Arghezi reprezintă specificul ţării sale ca nici un alt poet pînă la el. El şi-a creat o originalitate întemeiată pe bogăţia de conţinut a folclorului şi o bogăţie imagistică care-i fac versul aproape să explodeze. Astfel gestul său rămîne ţărăneşte natural, fără a fi mărginit provincial. El vesteşte o mare încredere în lume şi în oameni...".

În fine, au mai apărut în R.D.G. un volum de Mihai Beniuc, intitulat *Mărul de lîngă drum* (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1957) şi un *Album de poezie* de Nina Cassian (Verlag Neues Leben, 1972). Prin popularizarea acestor patru poeţi s-au făcut cunoscute etape importante din evoluţia liricii româneşti, etape prin care au fost exact prezentate publicului german, prin intermediul unor structuri poetice, modalităţile însuşirii artistice a lumii, caracteristice fiecărui moment. Totuşi, aceste volume nu oferă nici pe departe un tablou complet al bogăţiei poeziei româneşti.

Dramaturgia românească a fost numai sporadic prezentată publicului german, concentrat mai ales asupra teatrului contemporan, cu excepţia lui Ion Luca Caragiale (*Piese*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 ; *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, farsă într-un act, Berlin, Henschelverlag, 1962 şi 1963 ; *O noapte furtunoasă*, comedie în 2 acte, Leipzig, Inselverlag, 1956 şi Berlin, Henschelverlag, 1963).

Prin comedia *Mielul turbat* de Aurel Baranga (Berlin, Henschelverlag, 1956) şi dramele *Citadela sfărîmată* (Berlin, Henschelverlag, 1961) şi *Febre* (Berlin, Henschelverlag, 1963) de Horia Lovinescu au fost prezenţi pe scenele germane doi dintre cei mai reprezentativi dramaturgi contemporani, ale căror producţii s-au bucurat de succes.

Alegerea, spre publicare în R.D.G., a unor opere din literatura de limbă germană dovedeşte în acelaşi timp năzuinţa de a oferi o imagine reprezentativă a creaţiei scriitoriceşti a minorităţii germane din R.S. România. Începutul a fost făcut cu romanul lui Paul Schuster, *Der Teufel und das Klosterfräulein* (*Diavolul şi domnişoara de la mînăstire*, Berlin, Verlag Neues Leben), apărut în 1962. Cu problemele specifice ale minorităţii de limbă germană ne familiarizează şi povestirile lui Erwin Wittstock, din volumul *Die Freundschaft von Kockelburg* (*Rudele din Kockelburg*, Berlin, Union-Verlag 1965). Scriitorul, puternic legat de tradiţia nuvelei germane din secolul al XIX-lea, ne oferă aici o privire interesantă şi personală asupra vieţii germanilor din Transilvania de dinainte de război.

Un aspect al unui peisaj şi al unei problematici de viaţă foarte specifice României îl aflăm în romanul lui Oskar Walter Cisek, *Der Strom ohne Ende* (*Fluviul fără sfîrşit*, Berlin, Rütten Loening, 1967). Viaţa aspră şi dramatica luptă pentru existenţă a oamenilor din Delta Dunării,

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în timpul dinaintea Eliberării, ne deschid o perspectivă plastică asupra unui domeniu de viaţă necunoscut.

Într-o epocă istorică mai îndepărtată ne situează romanul *Reisigfeuer* (*Pîrjolul*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1964), de acelaşi autor. Este concludentă perspectiva asupra răscoalei ţărăneşti din Transilvania din 1784, oferită de un autor de limbă germană, răscoală zugrăvită ca verigă importantă în lanţul mişcărilor de eliberare naţională şi socială. Această lucrare ne prezintă şi o viziune asupra devenirii istorice a relaţiilor dintre diferitele naţionalităţi de pe acest teritoriu.

Cu culegerea de versuri apărută sub titlul *Verzaubertes Wort* (*Cuvînt vrăjit*, Berlin, Verlag der Nation, 1974) de Alfred Margul-Sperber a văzut, în sfîrşit, lumina tiparului şi opera unui important reprezentant de limbă germană al acestui gen literar.

O privire asupra planurilor editurilor germane pentru următorii ani ne arată străduania de a pune în valoare o continuitate pînă acum respectată. Astfel, Verlag der Nation va continua promovarea tradiţiei literaturii realist-critice dintre cele două războaie mondiale prin publicarea mai multor titluri din Sadoveanu şi Camil Petrescu. Pe lîngă aceasta trebuie însă, pentru a oferi unei mase mai largi a publicului cititor din R.D.G. o mai bună cunoaştere a problemelor zilelor noastre şi a străduaniei spre o nouă înţelegere şi stăpînire a lumii, să popularizăm prin producţii literare o ţară de care sîntem legaţi prin acelaşi ţel social. În continuarea volumului de proză *Erkundungen* editura Volk und Welt pregăteşte o culegere din lirica românească, prin care va vedea lumina tiparului pentru prima dată producţia literară a generaţei celei mai noi, reprezentată de Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru şi Ana Blandiana. Traducerea va fi îngrijită prin colaborare parţială românească, căci cea mai mare parte a poemelor ce vor fi traduse au cîştigat deja pe unii poeţi din R.D.G., precum Sarah Kisch şi Heinz Kahlau. Cu traducerea — în pregătire — a romanului *Dulce ca mierea e glonţul patriei* de Petru Popescu (tot la editura Volk und Welt) va fi prezentat în R.D.G. unul dintre cei mai tineri prozatori români.

Din opera lui Eugen Barbu, cunoscut publicului german prin *Teufelsgrube*, se aşteaptă în următorii ani traducerea pitorescului roman *Princepele*.

Cu romanul de tinereţe *Die Tatarin* (în pregătire la Aufbau-Verlag Berlin) se va întregi imaginea asupra scriitorului Oskar Walter Cisek, în timp ce *Fragwürdiger Bericht des Jakob Bühlmann* (*Ciudata povestire a lui Jakob Bühlmann*) de Arnold Hauser, în pregătire la editura Volk und Welt, Berlin, ne va apropia de un punct de vedere nou în literatura română de expresie germană.

Este de dorit ca activitatea de publicare atît de variată a editurilor din R.D.G. în domeniul literaturii române să fie continuată, căci trebuie îndestulată o nevoie crescîndă de cunoaştere profundă şi multilaterală a tradiţiilor apropiate de ale noastre şi a evenimentelor actuale dintr-o ţară prietenă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

L'HISTOIRE OTTOMANE DE CANTEMIR ET LA CHRONIQUE DE SAAD-EDDIN

Ayant passé à Constantinople presque toute sa jeunesse, connaissant la langue, les mœurs, la culture des Turcs de son temps, Cantemir a été un des premiers Européens qui ait ouvert la voie vers les vraies sources orientales de l'histoire ottomane et de l'Islam. Ses livres sur „le système ou la situation de la religion mahometane", sur la musique turque, son histoire de l'Empire Ottoman puisent à des sources directes ; quoique son opuscule sur la religion soit basé plutôt sur les traditions populaires que sur les livres des théologiens de l'Islam, ses œuvres sont — pour l'Europe de son temps — un trésor inestimable de connaissances sur cet Orient à peine aperçu jusqu'alors. Contemporain de Galland et de Pétis de la Croix, savants d'une formation accomplie, Cantemir demeure redevable à une vision transitoire, étant forcément influencé par les méthodes et les traditions orientales qu'on peut déceler dans ses ouvrages, même dans sa littérature, qui porte l'empreinte stylistique du recit oriental, des *maqāmāt* et des fables trouvées dans des livres comme *Qalila et Dimna*[1]. Mais l'ouvrage qui a le plus contribué à sa renommée dans l'Europe entière, pendant tout le XVIII[e] siècle, est, certes, l'*Histoire de l'Empire Ottoman*.

Quoique l'*Histoire de l'Empire Ottoman* ait été traduite dans les principales langues européennes et ait joui d'une fortune peu commune pendant le XVIII[e] siècle, sa méthode assez empirique et le crédit trop large qu'elle a accordé aux sources orientales ont soulevé un bon nombre de rectifications et de critiques au siècle suivant. Le critique le plus redoutable et le plus acharné de l'ouvrage a été J. von Hammer-Purgstall, orientaliste bien connu comme l'auteur d'une synthèse pareille qui a dominé, a son tour, le XIX[e] siècle : *Geschichte des osmanischen Reiches*. L'article de Hammer a paru dans *Journal Asiatique* dix ans avant son histoire[2] et il s'efforce de prouver non seulement la caducité de l'ouvrage de Cantemir, mais aussi son manque de connaissances en la matière. Un chef d'accusation assez grave est que Cantemir n'a pas utilisé la chronique de Saad-Eddin, historien turc du XVI[e] siècle, intitulée *La Couronne des Histoires* (Tağ at-Tewarih), comme il l'a maintes fois indiqué dans son texte, et qu'il s'est trompé en puisant dans un abrégé sans importance d'un obscur contemporain, Saadi-Effendi, qu'il confond avec l'autre.

---

[1] M. Anghelescu, *Dimitrie Cantemir şi literatura orientală*, in „Revista de istorie şi teorie literară", XXII (1973), nr.2, p. 195—200 ; V. aussi Virgil Cândea, *Le dialogue Orient-Occident tradition-innovation dans le „Divan" de Démètre Cantemir* (in „Buletinul Comisiei naţionale a R. P. Române pentru UNESCO", 1964, nr. 1—2, p. 41—61).

[2] J. de Hammer, *Sur l'histoire ottomane du prince Cantemir*, in „Journal Asiatique", III[ème] série, tome IV, 1824, p. 32—45.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 313-315, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

En reprochant à l'orientaliste W. Jones de louer sans discernement un ouvrage confus et plein d'erreurs — celui de D. Cantemir — Hammer attaque pour la première fois la question mise en cause de la manière suivante : „Les histoires anciennes de l'arrière petit-fils d'Aaschik pascha, de Neschri et de Mewlana Edris, ont été fondues dans le Tadj-el-Tewarikh, c'est-à-dire la Couronne des Histoires écrite par Saad-eddin, le précepteur et l'historiographe du sultan Mourad III, par ordre de ce sultan. Sir W. Jones, confondant Saad-eddin le mufti, auteur de la Couronne des Histoires, avec Saadi-effendi, se trompe d'abord en disant que Cantemir avait inséré la substance de l'ouvrage du premier dans le sien. Saad-eddin vivait sous Mourad III, à la fin du XVI[e] siècle, et Saadi, sous Moustafa II, à la fin du XVII[e] ; le premier est l'auteur d'une histoire étendue de l'empire ottoman, le second d'un abrégé. C'est de cet abrégé et non pas de l'ouvrage de Saad-Eddin, que s'est servi Cantemir"[3]. Le reproche est en réalité adressé à Cantemir, car celui-ci avait mentionné dans son *Histoire* le nom de Saad-Eddin, ainsi qu'il ressort aussi des autres mentions de Hammer : „... l'historien Saad-Eddin, que Cantemir prétend avoir suivi, tandis qu'il ignore jusqu'à son nom"[4] et au même endroit : „Qui croirait qu'il confond Saad-Eddin le mufti, qui vivait sous Mourad III, avec Saadi qui vivait un siècle plus tard, sous Moustafa II?" Et pour prouver cette confusion, Hammer renvoie à la note *k* du paragraphe consacré à Soliman chah, dans la traduction française de 1743[5].

En dépit des affirmations catégoriques de Hammer, la réalité est différente. La „preuve" invoquée par l'orientaliste autrichien n'étaie pas son affirmation, parce que le fragment incriminé n'appartient pas à Cantemir, mais au traducteur français de son *Histoire*. Celui-ci formule un avertissement précédant le paragraphe contenant les notes de l'auteur au premier chapitre du livre, qu'„on a cru devoir ajouter quelques notes à celles du Prince, et pour les distinguer nous les marquons avec des guillemets"[6]. Mais c'est entre ces guillemets qu'apparaît aussi le passage indiqué par Hammer, le seul de toute la note qui comprenne la référence à Saadi au lieu de Saad-Eddin : „On voit dans ce lieu un autre tombeau, c'est celui de Soliman ; et ce fut en mémoire de ces deux grands personnages que Sélim trouva bon de l'embellir. D'Herbelot nomme cette place Khaibar, et croit sur le témoignage de Saadi, fameux Historien Turc, que le sépulchre de Soliman Schah qui y est enterré, est encore aujourd'hui appelé Mezar Turc, le tombeau du Turc"[7]. Et la preuve absolue en est qu'on ne peut pas trouver ce passage dans les traductions allemande et anglaise ; il faut mentionner également que la confusion entre les deux historiens turcs appartient au traducteur français, M. de Jonquières, et non à d'Herbelot.

Il est étrange d'ailleurs que Hammer, qui souligne diverses erreurs de Cantemir, ne s'applique pas à faire un contrôle serré des deux textes, celui de Cantemir et celui de Saad-Eddin. Nous l'avons fait pour le premier chapitre (le regne d'Osman) et nous avons trouvé beaucoup plus de ressemblances que de différences, même des phrases presque identiques sur la défaite des princes révoltés contre le roi Aladin, la prise de Culse (Tulgia), la mort de Calamir, frère du prince ennemi, et de Eiunduz, frère d'Osman, dans ce combat, le guet-apens tendu à Osman à l'occasion de la fête de Billegiki et la fidélité du prince Michel, etc. Même l'indication de Cantemir que Saad-Eddin se trompe en plaçant en 687 H. l'installation d'Osman dans les dignités de gouverneur, cadi, juge et imam (à la différence des autres historiens ottomans) est exacte. Hammer reproche d'ailleurs à Cantemir de se tromper sur les dates de l'histoire européenne, par exemple sur la date du Mariage de Mourad I avec la fille d'un

[3] *Op. cit.*, p. 36.
[4] *Ibidem*, p. 38.
[5] *Ibidem*, p. 37.
[6] Cantemir, *Histoire de l'empire ottoman, où se voient les causes de son agrandissement et de sa décadence*, Paris, vol. I, p. 7.
[7] *Op. cit.*, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

despote serbe, qui a eu lieu en 1432 et non en 1423, mais c'est aussi la date donnée par le même Saad-Eddin [8].

En outre, Hammer impute à l'auteur d'avoir „fait prendre à Osman le titre de sultan, tandis que, de l'aveu des historiens ottomans eux-mêmes, ce n'est que Bajazet I-er qui prit le premier ce titre..." (*op. cit.*, p. 37); mais Saad-Eddin lui-même le nomme sultan dans le titre du premier chapitre de sa chronique : „Pricipio dell'Augusto regno del fortissimo leone sultan Osman-beg guerriero" (traduction de Bratutti, t. I, p. 4).

Evidemment, il y a des erreurs dans l'ouvrage de Cantemir et il y en a précisément une qui se rapporte à l'ouvrage de Saad-Eddin, signalée par Hammer [9]. Mais cette unique erreur prouvée, à côté des autres prétendues et qui s'avèrent inexistantes, ne nous donne pas le droit de contester la bonne foi de l'auteur, qui a réellement et correctement utilisé la chronique de Saad-Eddin maintes fois, aussi dans d'autres ouvrages (dans l'opuscule *Monarchiarum physica examinatio*, publié récemment [10], par exemple). En tout cas, la confusion entre Saad-Eddin, qui a vécu à la fin du XVI[e] siècle et Saadi-Effendi, le contemporain de Cantemir, n'est pas possible, car ce dernier n'a écrit son abrégé, c'est-à-dire la traduction de la chronique de Idris, qu'en 1733 ou après [11], Cantemir étant à ce moment mort depuis huit ans.

Ce fait n'a pas été remarqué par les commentateurs de l'œuvre de Cantemir, mais il reste maintenant denué de tout intérêt car I. Matei a démontré, il y a quelques années [12], que ce Saadi-Effendi, cité par Cantemir comme son maître de turc et supposé par Hammer comme étant le vrai inspirateur de son histoire, était en réalité un astronome nommé Es'ad Effendi. Il n'y a pas de doute donc que l'histoire à laquelle Cantemir se réfère maintes fois est, bel et bien, cette *Taǧ al-Tewarih* de Saad-Eddin.

Mircea Anghelescu

---

[8] Nous avons utilisé, faute d'une édition du texte original, la traduction italienne de Vicenzo Bratutti, *Chronica dell'origine et progressi della casa ottomana, composta da Saldino Turco...*, tome I, Vienne, 1649, tome II, Madrid, 1652. Le mariage de Mourad I-er à la page 18 du II-e tome.

[9] Cantemir place la prise de Kutahiya en 680 H.

[10] I. Sulea-Firu, *O scriere inedită a lui D. Cantemir: „Monarchiarum physica examinatio"*, in „Studii şi cercetări de bibliologie", tome V, 1963, p. 269.

[11] Fr. Babinger, *Die Geschichtsschreiben des Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927, p. 280.

[12] I. Matei, *Notes concernant l'enseignement des langues orientales dans les pays roumains*, in SAO, V—VI (1967), p. 95, note 9; idem, *Le maître de langue turque de D. Cantemir*, in RESEE, IX (1972), nr. 2, p. 283 et suiv.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

*HESIOD ÎN ROMÂNEȘTE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-lea**

În anul 1829, în ziua a 29-a a lunii octombrie, la București, un necunoscut termina de transcris traducerea integrală a operelor lui Hesiod[1]. Cele 146 de pagini ale manuscrisului cuprind : cîteva comentarii despre viața autorului (f. 1—7), *Munci și zile* (f. 7v—42), *Pavăza lui Hercule* (f. 42v—53), *Teogonia* (f. 53v—72v) și o *Însemnare. Despre lunile romanilor, grecilor și a eghipteanilor* (f. 73—76), tradusă după „Ș. Cotu cel din soțietatea lui Isus".

Pînă la fila 47 a manuscrisului, fiecare pagină are un subsol în care este comentat, completat sau explicat textul. Dintre scrierile lui Hesiod, prima este transpusă în întregime în versuri (bazate pe metrul cantitativ, nu pe rimă), în a doua apar și cîteva fragmente în proză, iar în a treia predomină proza ; evoluția este grăitoare pentru oboseala traducătorului. Versurile, deși se împiedică, au uneori un ritm remarcabil pentru epoca la care au fost scrise, ritm ce dezvăluie deprinderea citirii cu glas tare a poeziei vechi grecești sau latine. Transcriem mai jos versurile 562—594 din *Munci și zile* :

„Iarăși cînd după céle șasezeci întornări ale soarelui,
Va săvîrși Joe zilele cele de iarnă, atunci steaoa
Arcturus, lăsînd nemărginita curgere a ocheanului,
Mai întîi de cu seară să vede toată cînd răsare,
După aceasta dimineața să ivește rîndureaua lui Pandion jelindu-se
La lumina oamenilor, cu începutu primoverii.
Pă aceasta tu văzîndu-o, incépe a tăia vița. Că așa este bine.
Iarăși cînd broasca cea țestoasă aducîndu-o acasă
de la cîmp, și să va urca pe plante, fugind de

---

* Această cercetare a fost făcută la îndemnul și cu îndrumarea prof. Paul Cornea. Deosebit de utilă a fost discutarea ei în cadrul seminarului de neogreacă de la Institutul „G. Călinescu", seminar condus de prof. Maria Marinescu-Himu.

[1] Vezi ms. r. 1605, Biblioteca Academiei. La f. 72v se găsește însemnarea cu data și locul. Manuscrisul provine din colecția mitropolitului Iosif Naniescu.

După acest manuscris au fost copiate mai tîrziu paginile despre viața lui Hesiod și primele versuri din *Munci și zile* — păstrate azi în ms. r. 1783, BA. Textul, același ca în ms. 1605 (doar la *Munci și zile* intervin unele modernizări în vocabular), este scris cu un alfabet de tranziție, în care predomină chirilicele. Filele de la sfîrșit sînt albe, nu pierdute, deci copierea nu a fost terminată.

Ms. 1783 a fost cîndva legat împreună cu ms. 2888 ce cuprinde traducerea piesei lui Kotzebue *Spaniolii în Peru sau Moartea lui Rola*, scrisă la 1857 și corectată la 1863 ; cele două manuscrise sînt copiate însă de mîini diferite și fiecare pe altfel de foaie ; nu se poate stabili nici o legătură între ele.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 317-321, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Pleiade, atunci să nu mai sapi la vie, ci să-ţi
Ascuţi coasele şi să deştepţi servitorii.
Şi în vremea secerii fugi de scaunile umbroase şi
de somnu de dimineaţă, cînd soarele usucă trupu,
Tu atunci te grăbeşte şi adună rodurile acasă,
Sculîndu-te des-de-dimineaţă, ca să fii cu prisosinţă.
Fiindcă în zori de zi să cîştigă partea a treia de lucru.
Şi zorile mai tare silesc calea şi lucru mai tare îl mişcă.
Zărirea zorilor pre mulţi oameni au stîrnit de au purces la cale,
Şi face de mai mulţi boi să înjugă.
Şi cînd înfloreşte cardu *) şi greuru cel cîntăreţ
cîntă cu dulceaţă şezînd în copaci,
Adecă vara în vremea cea grea a lucrului,
Atunci sînt caprele grase şi vinul este foarte
bun, muierile necurate şi iubitoare, iară bărbaţii foarte slabi,
Fiindcă atunci scrie : luna lui iunie / sau o stea
din vremea caniculii / le slăbeşte genunchii şi capu,
Şi trupu lor este subţiat de căldură.
Dar atunci să fie o umbră pietroasă **) şi un vin biblinesc,
Şi o gustare de lapte de capră şi carne de
vacă care încă n-au fătat pînă acuma, sau
şi de ied tînăr. Apoi bea la vin negru,
Şezînd la umbră, săturat cu inima, // întorcîndu-ţi obrazul de către vînt// şi ***
bea apă din izvor curgător, însă să nu amiroasă de mol.
Şi toarnă trei părţi de apă, iară dea de a patra o amestecă cu vin [2].

★

Bineînţeles, o lucrare atît de masivă, apărută la 1829 în cultura română [3], stîrneşte în mod firesc două întrebări ; cine a fost traducătorul ? care este originalul traducerii ?

Despre numele traducătorului, manuscrisul nu ne dă nici cea mai mică indicaţie. Nici măcar nu ştim dacă cel care face însemnarea de la f. 72^{v} este însuşi autorul traducerii, care termina de transcris propria lui lucrare, sau un copist al unui manuscris mai vechi.

G. Călinescu atribuie — sub semnul întrebării — această traducere lui Ion Eliade Rădulescu [4]. Eliade a scris într-adevăr despre viaţa lui Hesiod, autor nu prea citat în epocă, în „Curierul de ambe sexe" din 1844[5]. Dacă ar fi cunoscut, cu atît mai mult dacă ar fi făcut, traducerea din anul 1829, Eliade ar fi utilizat fără îndoială măcar ceva din textul despre viaţa autorului grec, existent în acel manuscris. Articolul din „Curierul de ambe sexe" este însă o traducere nouă, „de la Artaud"[6], iar din operă nu se dă nici un fragment şi nu se anunţă nici o publicare imediată, semn că nu-i era cunoscută nici o versiune în limba română.

---

* Pe marginea foii : „au polomida".

** Scris „petrosă".

*** Cuvintele aşezate între semnele //. . .// au fost adăugate pe marginea foii de manuscris.

[2] Am reprodus întocmai după manuscris : împărţirea în versuri, minuscula sau majuscula de la începutul versurilor şi numerotarea versurilor, chiar cînd intervin greşeli.

[3] Odobescu a început de asemeni o traducere din Hesiod (vezi A. Odobescu, *Opere*, vol. I, p. 386—392). Primul volum cu *Munci şi zile* în româneşte a apărut în 1930.

[4] G. Călinescu, *Ion Heliade Rădulescu şi şcoala sa*, Bucureşti, 1966, p. 83.

[5] „Curierul de ambe sexe", period. V, 1844, p. 1—6.

[6] Nicolas Louis Artaud (1791—1861), literat francez preocupat de literatura elenă.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Dealtfel, în numeroasele „inventarieri" ale propriei sale activități, Eliade n-ar fi omis — fără îndoială — o lucrare atît de importantă. Trebuie deci să căutăm în altă parte pe necunoscutul autor al traducerii.

Pentru aceasta vom încerca să luăm informații din însuși textul manuscrisului. Vom încerca întîi să stabilim din ce limbă a fost făcută traducerea. Îndemnați de vremea și locul indicate în manuscris la f. 72[v] (dacă acele cuvinte aparțin traducătorului și nu unui copist) am putea bănui un izvor grecesc. Mai mult, într-un comentariu inserat între versul 380 și 381 din *Munci și zile* (în manuscris — f. 24), precum și în comentariul la versul 757 din aceeași scriere, făcîndu-se o comparație între diferite ediții ale operelor lui Hesiod, este amintită „ediția lui Ștefan"[7] (ce are texul numai în greacă) și se citează de acolo în limba greacă — începutul unui vers și un titlu.

Dar aceste presupuneri pot fi combătute cu cîteva contraargumente. În primul rînd, în text nu apar grecisme, nici măcar cele curente în limba epocii, cu cîteva rare excepții (singuripsit — glosat cu secur —, fabulariseşte, publicarisit).

În al doilea rînd, neologismele apar într-o formă de evidentă proveniență latină : conflată (f. 34, nota 631) ; concleite (f. 9, nota 1), clipeu (f. 18, nota 222, glosat cu „pavăza"), paviment (f. 31, versul 533), contrăim (f. 37, nota 715), clausulă (f. 38, nota 749, glosat cu „închiere"), impietate (f. 39, glosat „neevlavie"), cualitatea (f. 33, nota 613) etc., etc.

În al treilea rînd, majoritatea numelor proprii din textul operelor lui Hesiod sînt date în varianta lor latină, nu în cea grecească : Joe, nu Zeus ; Vulcan, nu Hefaistos ; Minerva, nu Atena ; Pudor, nu Αἰδώς ; Ercul, nu Heracle ; Ceres, nu Demeter etc.[8]

Trebuiau deci cercetate acele ediții din Hesiod care, pe lîngă textul grecesc, au și traducerea în latină și care, în plus, respectă ordinea de prezentare a operelor din manuscrisul nostru. Între cele cîteva asemenea ediții păstrate la noi (puține în raport cu numărul total al celor apărute), am avut norocul să o găsim și pe cea care a slujit cu siguranță ca izvor manuscrisului românesc din 1829. Este vorba de : Ἡσιόδου Ἀσκραίου τὰ εὑρισκόμενα. *Hesiodi Ascraei que extant, cum notis, ex probatissimis quibusdam autoribus, brevissimus, selectissimisque. Accedit insuper E...soris Index, auctior multo hac novissima editione, et multo correctior* : *Opera et studio Cornelii Schrevelii*[9], Lipsca, 1684, 216 p. (cu pagini lipsă la sfîrșit)[10].

---

[7] Este vorba de *Poetae graeci principes heroici carminis* ... /Veneția/, 1566, ediție de lux, scoasă de Henri II Etienne (Henricus Stephanus), zis „le Grand". Un exemplar din această ediție se găsește la B.A.R. Volumul, legat în piele, cu ornamente discrete, are pe prima sa pagină nenumerotată, următoarea însemnare făcută cu chirilice : „Această carte iaste a mării sale lui Costandin Brâncoveanul sin Costandin B. B. voivod". Pe copertă au fost, de asemenea, cîteva însemnări cu chirilice, aproape șterse cu vremea, iar pe prima pagină nenumerotată sînt multe încercări de condei ; între acestea se găsește și numele „Ștefan Brâncoveanu". Pe p. 1, jos, este însemnarea : „Georgy Eniedinj", continuată apoi de altă mînă, cu cerneală de altă culoare : „olim nunc verò Valentinj Radecy". Cartea a aparținut și Bibliotecii Colegiului Sfîntul Sava (vezi p. 1 etc.).

Volumul cuprinde fragmente din scriitorii antici greci, reproduse în limba greacă, și cîteva pagini de comentarii ale editorului, scrise în limba latină. Pe marginea acestor texte sînt făcute adnotări manuscrise în limba greacă și latină.

[8] Numele proprii care apar în varianta grecească, par a fi impuse de forma sub care circulau la epoca respectivă în Țara Românească.

[9] O altă carte a filologului medieval Schrevel (1615—1664), *Lexiconul greco-latin și latino-grecese* se afla în biblioteca domnească de la Horezu (în ediția de la Padova, 1687) (vezi M. Cărataşu și C. Dima-Drăgan, *Un catalog necunoscut*..., „St. Cercet. bibl.", XI, 1969, p. 214) și în ediția de la Padova, 1715, în biblioteca negustorului grec Grigorie Anton Avramie, stabilit la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, în Iași (vezi M. Cărataşu, *Catalogul bibliotecii unui mare negustor*..., „St. cercet. bibl.", XII, 1972, p. 92, 197).

[10] Pe pagina de titlu a cărții (ce a aparținut și Bibliotecii seminarului central din București), se găsesc următoarele însemnări : „Sum ex libris Ioannis Georgii Fischeri. 1693" și „Καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις Γεωργίου Σιασανοπούλου". (Și această /carte/ printre celelalte

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Acest volum cuprinde scrierile lui Hesiod în ordinea citată mai sus (v. p. 1), cu titlurile, „argumentele" și comentariile inserate în textul lor, cu notele la subsol și cu biografia „scoasă din dialogul II a lui Lilie Ghiirald[11] pentru istoria poeților", toate exact așa cum sînt și în ms. 1605.

Cîteva deosebiri există totuși între manuscrisul românesc și ediția lui Schrevelius. În varianta românească lipsesc: „cuvîntul către cititor"(p. 2—2[v] din ediție), „Danielis Heinsii in Hesiodum. Epigrammata". (f. a VIII-a din ediție), notele de la subsol, începînd cu cele ce vin după nota la versul 176 (în ediție) din *Scutul lui Hercule* (f. 47, nota 178 în ms.) și *Prolegomena* (p. 216 din ediție, cu continuare pe una sau mai multe pagini lipsă). În același timp, în varianta românească apare în plus acea *Însemnare. Despre lunile romanilor, a grecilor și a eghipteanilor. Introduse de autorul Ș. Colu cel din sofietatea lui Isus."* (ms. f. 73—76). Din biografia lui Hesiod, traducătorul român a eliminat primele trei propoziții (dîndu-i astfel un început mai logic) și cîteva rînduri din interior în care să făcea comparația între un text latin și unul grecesc.

Dacă vom urmări cum au fost preluate notele din subsol, vom înțelege și de ce au fost făcute omisiunile amintite mai sus. În ediție, aceste note încep de obicei prin citarea grupului de cuvinte grecești la care se referă. Traducătorul român le elimină bineînțeles, pentru că nu-i mai apăreau în text, deci trebuie să elimine și explicațiile gramaticale sau stilistice. Sînt omise de asemenea mai toate referirile la comentatori medievali ai textului, precum și aluziile la celelalte ediții ale lui Hesiod (cu excepția ediției Etienne, amintită mai sus). Astfel sînt păstrate numai explicațiile sau comentariile legate direct de conținutul scrierii, nu de forma ei; acestea sînt uneori ușor amplificate, iar unele cuvinte sînt glosate[12]. Notele care nu conțineau decît chestiuni de gramatică sau stil sînt în întregime omise; în cîteva (foarte puține) locuri sînt introduse note noi[13]. Neconcordanțele ivite între numărul notei și numărul versului prin numerotarea greșită a versurilor în varianta românească sînt rezolvate corect.

Notele omise în manuscris după versul 178 din *Scutul lui Hercule* ca și *Prolegomena*, conțineau mai ales discuții asupra formei versului, iar celelalte texte din ediție care lipsesc în manuscris, nu aveau o legătură directă cu opera lui Hesiod.

---

ale lui Gheorghe Siasanopulos). O familie de negustori Sisanopulos din Viena purta corespondență la sfîrșitul sec. al XVIII-lea cu filialele din Transilvania ale casei de negoț Hagi-Pop (informație dată de d-nul Mihai Carataşu).

Pentru textul operelor lui Hesiod, volumul apărut la Lipsca în 1684 are pus față în față textul elin și textul latinesc. Argumentele, comentariul dintre versurile 381 și 382 din *Munci și zile* și notele sînt scrise numai în latinește. Cartea a fost legată astfel încît fiecare filă scrisă este urmată de una albă. Pe această foaie — recte și verso — cineva a scris de mînă transpunerea textului elin în limba greacă catarevusa. Acest lucru este făcut pentru *Munci și zile* aproape în întregime (cu mici lacune), pentru *Scut* deloc și pentru *Teogonia* numai pe primele 2 foi și jumătate; cîteva completări sînt scrise pe foile albe de la sfîrșitul volumului. În traducerea în catarevusa apar uneori și cuvinte sau propoziții latinești.

[11] Este vorba despre Lilius Gregorius Giraldus (Gyraldus, Giraldi sau Gyraldi), mitolog, poet și erudit italian (1479—1552), autor — între altele — al cărții *Historiae poetarum tam graecorum quam latinorum dialogi decem*, Basel, 1545. La B.A.R. se găsește un volum *Operum quae extant omnium* ale lui Gyraldus, apărut la Basel în 1580, volum ce a aparținut, așa cum reiese din însemnarea de pe foaia de titlu, lui Valentin Franck von Franckenstein (poetul sas din a doua jumătate a sec. al XVII-lea, ce a scris și versuri românești) și a ajuns apoi în Biblioteca colegiului Sfîntul Sava. În tomul doi al acestei cărți (ce are o legătură bogat ornamentată și două încuietori metalice), la p. 72—77, se află biografia lui Hesiod, exact așa cum apare în ediția amintită mai sus. Schrevelius îi adaugă însă scurte extrase din alți 4 autori. În traducerea românească, biografia apare cu aceste adăugiri.

[12] Vezi notele la versurile (din manuscris): 178, 222, 227, 536, 580, 613, 615, 749, 756, etc. — *Munci și zile*.

[13] La următoarele versuri din ediție (*Munci și zile*), notele sînt omise în întregime: 4, 11, 13, 14, 171, 184, 189, 192, 731, etc. Note introduse de traducător par a fi cele de la versurile (din manuscris): 760 și nota (a), f. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

După cum am spus, în ediția lui Schrevelius există și textul grecesc și cel latin. Pentru că cineva a făcut pe foile albe interpuse transpunerea în limba greacă catarevusa, am putea crede că traducătorul român a recurs mai ales la limba greacă. Dar am remarcat deja că numele proprii apar în forma lor latină și că neologismele reclamă un izvor latin imediat. Sîntem siguri că traducătorul în română știa bine latina, pentru că, în izvorul folosit de el, biografia lui Hesiod, notele, argumentele și comentariul dintre versul 380 și 381 din *Munci și zile* sînt scrise numai în limba latină. Mai mult, putem demonstra că prefera latina limbii grecești: în biografia lui Hesiod, cîteva grupuri de versuri de origine grecească sînt citate de Giraldi atît în latină, cît și în elină; la fel trec și în ediția lui Schrevelius. În ms. 1605, aceste versuri apar însă numai în forma lor latină (adăugîndu-li-se traducerea în română)[14].

Se ridică acum întrebarea cine știa atît de bine latina la București, în 1829? Trebuie să adăugăm că acest personaj era în stare nu numai să facă o traducere, dar avea și deprinderea scrierii curente cu litere latine (pe lîngă chirilice), așa cum arată de cîte ori citează versuri sau cuvinte în latinește. În singurele rînduri care probabil îi aparțin — însemnarea de la fila 72^{v}—, numai cuvîntul „București" este scris cu chirilice, în timp ce data este scrisă cu litere latine și într-un mod ce dezvăluie o anumită practică, neobișnuită pentru Țara Românească: „die 29 : 8^{brie} 1.829".

Este drept că frecvența prepozițiilor „dă" și „pă" ne-ar îndemna să bănuim un muntean, dar, în același timp, apar și forme ca: „tratăluit" (f. 16, nota 190; f. 23, nota 368), „probăluiesc" (f. 36, vers 679; f. 37, nota 712; f. 39), „comendăluiaște" (f. 11, nota 43), „declaruit" (f. 31, nota 553), „găzdușagul" (f. 25, nota 43; orînduiala lucrurilor familiei, *adică a găzdușagului*" — cuvintele subliniate sînt proprii traducătorului, glosare a expresiei anterioare), „să se mince" (f. 10^{v}, vers 276).

Traducătorul în limba română pare deci a fi un transilvănean, așezat de o vreme în Țara Românească.

★

În concluzie, manuscrisul 1605 este o traducere făcută înainte de 29 octombrie 1829, după ediția greco-latină a operelor lui Hesiod, apărută la Lipsca în 1684. Traducerea biografiei și a comentariilor s-a făcut din latină, iar în traducerea poemelor s-a apelat mai ales (dacă nu în exclusivitate) la limba latină. Traducătorul era probabil un transilvănean.

Cătălina Velculescu

[14] În copia din ms. 1783 aceste versuri sînt înlocuite cu forma grecească, eliminîndu-se cea latină. Deci cel care a făcut transcrierea a observat paradoxul și a făcut schimbarea necesară.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

N. I. APOSTOLESCU

Note bibliografice

N. I. Apostolescu, unul dintre primii comparatişti ai literaturii noastre, s-a afirmat, cum se ştie, nu numai prin lucrări de literatură comparată ci şi printr-o seamă de contribuţii de critică literară, de estetică, filologie, folcloristică, prin lucrări cu caracter istoric, portrete ale unor personalităţi din ţară şi din străinătate, versuri, proză literară, recenzii, traduceri, publicistică etc. Însă viaţa lui relativ scurtă — a murit la 42 de ani, — nu i-a îngăduit să-şi împlinească o operă care se anunţa bogată şi diversă.

S-a născut la 3 mai 1876 în oraşul Alexandria, ca fiu al Polixeniei şi al lui Iancu Apostolescu. Familia era stabilită aici de mai multă vreme. Prin actul dat, în numele domnitorului Alexandru Ioan Cuza, de către Ministerul Justiţiei, cu nr. 4536 din 2 aprilie 1862, se constată că Apostol Iconomu, tatăl lui Iancu, şi deci bunicul scriitorului, cumpără la acea dată o prăvălie cu un teren în suprafaţă de 50 stînjeni pătraţi de la răposatul Crăciun Cojocaru, prin epitropul acestuia Tudorache Ţinţăreanu, imobil ce se afla pe uliţa Sistovului. Deşi bunicii şi părinţii scriitorului erau în Alexandria oameni cu oarecare stare (ocupîndu-se, printre altele, şi cu negustoria), Iancu Apostolescu, în căutarea unei mai bune chiverniseli, părăseşte la un moment dat Alexandria, stabilindu-se la Bucureşti. Nu-şi înstrăinează însă casa, pe care o închiriază primăriei oraşului Alexandria, pentru a se instala acolo Şcoala de băieţi nr. 1. Faptul reiese din contractul încheiat de primăria oraşului Alexandria cu Iancu Apostolescu la 19 iunie 1891, din care redăm următorul fragment : „Noi, primarul urbei Alexandria, închiriem de la domnul Iancu Apostolescu, ca local pentru Şcoala de băieţi nr. 1, din acest oraş, Alexandria, atît casele în care se află actualmente această şcoală cît şi pe cele lipite cu şcoala, situate în culoarea roşie, stradele Brătianu şi Bolintineanu, pe termen de trei ani de zile, cu începere de la 29 aprilie 1891 şi pînă la 29 aprilie 1894"[1]. La Bucureşti Iancu şi familia sa compusă din Dumitru, Nicolae şi Maria (căsătorită mai tîrziu Teodorini) domiciliază într-un imobil de pe Calea 13 Septembrie, nr. 50.

Tînărul N. I. Apostolescu îşi începe clasele primare în oraşul natal şi le continuă la Bucureşti, la Liceul „Gheorghe Lazăr", dovedindu-se un elev cu înclinaţii deosebite pentru ştiinţele umaniste ; în special pentru limbile străine şi istorie. În 1895, după obţinerea bacalaureatului, se înscrie la Facultatea de litere din Bucureşti, unde face studii strălucite, obţinînd diploma de licenţiat în ştiinţe filologice cu menţiunea „Magna cum laude", în sesiunea ianuarie 1899. În acelaşi an este numit, cu titlu provizoriu, profesor de limba română şi filozofie la Liceul „I. C. Brătianu" din Piteşti, catedră la care rămîne pînă în 1918, anul morţii sale.

În anul 1904 îi apare prima culegere de articole intitulată *Studii — literatură, estetică, filologie* — cu o prefaţă de B. P. Hasdeu şi cu scrisori de apreciere din partea lui Gr. Tocilescu şi G. I. Ionescu-Gion. Culegerea, cuprinzînd şapte articole : *Poezia română, Frunză verde !, Originalitate, Ritm şi măsură, Haralamb Gh. Lecca, Iulia Hasdeu, Limbajul şi tufăluşările lui sociale*, a fost apreciată în mod elogios de critica vremii.

[1] Actul se află în posesia lui I. Dinu.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 323—326, Bucureşti. 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În anul 1905 Ministerul Instrucţiunii iniţiază un concurs pentru o bursă de studii — semantică, literatură comparată — la Paris. Concursul este cîştigat de N. I. Apostolescu, care, între anii 1905—1909 urmează diverse cursuri la École des Hautes-Etudes şi Sorbona obţinînd în final titlul de „Docteur ès lettres", cu cea mai înaltă menţiune, la Facultatea de litere a Universităţii din Paris. În anii 1908 şi 1909 a ţinut cursuri de limba şi literatura română la École des Langues Orientales Vivantes din Paris. Înainte de a pleca la Paris şi după întoarcerea în ţară a ţinut (lucru mai puţin ştiut astăzi) un număr apreciabil de conferinţe, dintre care menţionăm : *Despre cuvînt, Iulia Hasdeu, Studiul limbii române la Paris, Cetăţuile lui Negru Vodă şi ale lui Vlad Ţepeş, Gr. Tocilescu, Poezia munţilor* etc., pe care, pe urmă, le-a publicat. Acest lucru l-a făcut mai ales în calitate de conferenţiar al Casei şcoalelor şi inspector al aşezămintelor culturale.

Lucrarea de seamă a scriitorului rămîne *L'influence des romantiques français sur la poèsie roumaine, avec une préface de Emile Faguet de l'Académie Française*, Paris, Librairie Ancienne, „Honore Champion", 1909, XII+420 pagini. Scrierea, netradusă în românește pînă în prezent, este dedicată foştilor profesori ai autorului la Sorbona, Émile Faguet şi Mario Roques. Încă din introducere se evidenţiază faptul important, deşi poate supradimensionat, că influenţa romanticilor francezi s-ar fi exercitat asupra întregii poezii româneşti şi nu asupra cîtorva poeţi, autorul susţinînd că în secolul al XIX-lea lumea noastră literară ar fi trăit într-o atmosferă romantică franceză : „Romantismul este o epocă (pe care N.I.A. o situează mai ales între anii 1800—1850), ce se caracterizează printr-o exuberanţă de imaginaţie şi de sensibilitate", scrie el, argumentînd pe ample baze şi investigaţii documentare faptul că aspiraţiile romantismului se potriveau cu aspiraţiile poporului român, de unde se deduce că scriitorii români primesc fără discernămînt şi cu pasiune producţiile romantice franceze. Se trage concluzia că influenţa franceză asupra românilor înainte de romantism a fost slabă, în schimb ideile înnoitoare ale romantismului îi vor apropia pe români de Franţa. Lucrarea a fost pregătită mai mulţi ani, definitivată de autor între 1905—1909 şi prezentată la Sorbona ca teză de doctorat. Fiind printre primele de acest fel scrise de un român, ea s-a bucurat de un răsunet apreciabil în lumea literaţilor, criticilor şi comparatiştilor din ţară şi din străinătate. Spre exemplu, chiar Émile Faguet, prefaţatorul ei, scrie în *Journal des Debats* din 15—16 iunie 1909 : „Poeţii români dintre anii 1820—1900, au fost sau poeţi foarte mari sau poeţi mari, sau poeţi foarte distinşi. D-l Apostolescu ne face să-i cunoaştem foarte îndeaproape, ni-i face agreabili, aducînd astfel un însemnat serviciu istoriei literaturii europene".

Léon Séché — directorul revistelor „Les Annalles romantiques" şi „La Revue de la Renaissance" — scrie în prima din aceste publicaţii : „Iată o lucrare remarcabilă, care ne poate servi de model... Într-adevăr, nu numai în România a exercitat romantismul francez o atît de mare influenţă. Recunosc însă că nicăieri, în nici o parte, această influenţă nu a fost mai pronunţată şi mai sensibilă decît aici. Explicaţia ne este dată de o serie de factori pe care d-l Apostolescu îi scoate în evidenţă".

Tot pe atunci, Alexandru T. Dumitrescu spunea printre altele : „Ea (lucrarea) aduce în primul rînd o contribuţie la istoria literaturii europene, care pentru noi este cu atît mai preţioasă cu cît, arătîndu-se legăturile de inspiraţie ale poeţilor noştri cu romanticii francezi, li se recunoaşte lor de către un Émile Faguet nota dominantă a motivului : Bălcescu, Alecsandri, Alexandrescu, Bolintineanu şi ceilalţi romantici români s-au inspirat din Chateaubriand, Lamartine, V. Hugo sau Musset fiindcă ei erau în acelaşi timp mari patrioţi. Această notă sufletească a poeţilor noştri, recunoscută de Faguet în urma strălucitului studiu al d-lui Apostolescu, rămîne, credem, cel mai potrivit elogiu ce se poate aduce generaţiei trecute de poeţi care au contribuit în cea mai mare măsură la renaşterea României, atît în scris, cît şi prin fapte". (*Annales romantiques*, 6-e année, tome VI, 1909, p. 586). Alexandru Dima nota de curînd : „Influenţa franceză a fost însă studiată şi în cadru literar propriu-zis, şi vom cita aici cele două lucrări tipice în acest domeniu : cea a lui N. I. Apostolescu : *L'Influence des Romantiques Français sur la poésie Roumaine*, 1909 şi cea a lui Charles Drouhet : *Vasile Alecsandri şi*

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

scriitorii francezi (1924). Prima din cele două îmbrățișează aproape întregul material al secolului trecut din perioada preromantică, de la Iancu Văcărescu și Gr. Alexandrescu, apoi de la aceștia la traducători, cum au fost C. Stamati și Costache Negruzzi, trecîndu-se apoi la N. Bălcescu, la D. Bolintineanu, N. N. Nicoleanu, Al. Depărățeanu, Mihail Zamfirescu, Nicolae Scurtescu, în sfîrșit la V. Alecsandri și la familia Hasdeu, inclusiv — se înțelege, Bogdan Petriceicu Hasdeu. N. I. Apostolescu aparține riguroasei metode istorice și e, de fapt, descoperitor a numeroase izvoare și autor al unei priviri generale asupra literaturii române în funcție de cea franceză"[1]. Aprecieri elogioase la adresa acestei lucrări au mai făcut și criticul Vladimir Streinu în *Pagini de critică literară*, București, 1968, vol. II, p. 287—288 și Ion Zamfirescu, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 52. În studiul recent apărut, *Istoria și teoria comparatismului în România*, la capitolul *Formarea școlii românești de comparatism*, găsim următoarele aprecieri: „Cercetînd revistele franceze cu circulație în Țările românești, la începutul secolului al XIX-lea și mica poezie romantică, N. I. Apostolescu descoperă numeroase surse necunoscute pînă la el ale unor poezii de Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, C. Stamati, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri și alții, încît teza sa de doctorat (*Influența romanticilor francezi asupra poeziei române*) rămîne o carte de căpătîi în studierea creației scriitorilor respectivi. Parcurgerea acelorași publicații în paralel cu dezvoltarea literaturii române, raportarea continuă a fenomenului românesc la evoluția literaturii franceze, îl duc pe N. I. Apostolescu la unele concluzii deosebit de interesante, care nu au trecut, din păcate, dincolo de filele cărții sale"[2].

Din toate aceste cercetări, mai ales din cele recente, reiese că lucrarea, deși depășită în multe privințe, rămîne un valoros studiu de literatură comparată, avînd un loc de cinste în istoria literaturii și culturii românești.

Altă lucrare a lui N. I. Apostolescu este puțin cunoscuta lui *Istorie a literaturii române moderne*, în două volume (vol. I, publicat în 1913 și vol. II, în 1916), editate de biblioteca Societății „Steaua" (nr. 34 și 45), cu un raport de prezentare a lui I. Kalinderu. Primul volum cuprinde literatura română modernă de la 1821 și pînă la 1866, împărțită într-o scurtă prezentare și zece capitole: „În prag de vreme nouă" (se vorbește mai mult de scriitorii preromantici); „Întîi scriitori moderni"; „Latiniștii — scriitorii de peste munți"; „Întemeietorii prozei moderne"; „Poeți de seamă, poeți noi"; „Vasile Alecsandri"; „Prozatorii"; „Scriitori poporani și populari"; „Oratori și oameni de legi"; „Încheiere". Volumul II cuprinde literatura română între anii 1866—1900, divizat tot în zece capitole, intitulate după cum urmează: „Reviste"; „Poezia — Alecsandri"; „Poeții suferinței. Eminescu și urmașii săi"; „Poeți noi"; „Hasdeu"; „Istoria, arheologia, critica, filozofia"; „Proza", „Teatrul"; „Alcătuiri în limbi străine". În general, se face o analiză succintă fenomenului literar din perioada amintită, scoțîndu-se în relief operele și scriitorii de seamă ai timpului, păcătuindu-se însă prin exces de istorism și penurie analitică și critică a operelor de valoare. Adesea se vorbește în amănunt despre scriitorii de prea mică importanță pentru literatura noastră, în dauna unora valoroși. Eminescu, Creangă, I. L. Caragiale, Delavrancea și alții sînt prezentați în mod sumar, fără aprofundarea cuvenită și cu unele greșeli de interpretare, iar Gheorghe din Moldova (Gh. Kernbach), Mihai Zamfirescu, Haralmb Lecca și alții, ocupă mai mult loc decît Octavian Goga, care abia este amintit, G. Coșbuc, Șt. O. Iosif și alți scriitori de vază. Aceasta pe lîngă unele date și interpretări contradictorii. Este vădit că lucrarea are un caracter de popularizare a literaturii române și e probabil că pe baza ei N. I. Apostolescu ar fi dorit să elaboreze una mai amplă, corespunzătoare cu gradul său de pregătire, însă evenimentele primului război mondial și apoi moartea sa, survenită la 2 noiembrie 1918, l-au împiedicat s-o facă. Oricum, ultarea în care a căzut *Istoria*... cu timpul este astfel pe deplin motivată, importanța ei fiind astăzi strict documentară.

În ceea ce privește teoria literaturii, N. I. Apostolescu a scris *L'ancienne versification roumaine*, Paris, Librairie Ancienne „Honoré Champion" Editeur, 1909, 91 pagini, vizînd

[1] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, E. P. L., 1969, p. 71—72—73.
[2] *Istoria și teoria comparatismului în România*, Ed. Academiei, 1972, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

secolele al XVII și al XVIII-lea. Lucrarea are cinci capitole : „Considerațiuni generale asupra versificației române" (retorica), „Primele încercări : M. Costin, Dosoftei", „Încercări de proză ritmată și de versuri în măsură cantitativă : Principele Cantemir, Mihai Haliciu", „Macarie, Văcărescu, Alecsandri, Seulescu, M. S. Pauletti". În capitolul al cincilea, de concluzii, se amintește despre tratatele de versificație scrise de Iordache Golescu și Ion Heliade Rădulescu.

Despre *Vechea versificație românească* au scris articole favorabile mai mulți critici români și străini, dintre care amintim articolul lui Alexandru P. Dumitrescu, publicat în „Revista de istorie, arheologie și filologie" ; A. Jean Roy în „Revue critique d'Histoire et de Littérature", Alphonse Baiot în „Le Musée Belge" și Mario Roques în marea revistă „Romania", unde citim : „În meritoria dizertație a d-lui Apostolescu se află multe informații noi și prețiaose și este de dorit ca autorul să-și continue investigațiile sale în literatura română dinaintea secolului al XIX-lea, o dată cu studiile sale moderne. Nu pot părăsi această carte, fără a semnala în cuprinsul ei un prim capitol, care este o foarte bună expunere sintetică, metodică și pătrunzătoare a principiilor versificației românești"[1]. Mai recent, Vladimir Streinu, L. Gáldi și alți cercetători au acordat locul cuvenit acestei scrieri în lucrările lor de această natură.

N. I. Apostolescu a făcut și unele cercetări istorice și arheologice, dînd la iveală studii menite a lămuri unele *probleme controversate*. Printre altele, menționăm articolul *Schitul Trivale*, în care se face în mod amănunțit istoricul acestui schit piteștean, autorul reliefînd aspecte ale stării sociale, economice și politice în Țara Românească în secolul al XVII-lea, ca și din viața bogată în manifestări culturale a mitropolitului Varlaam, întemeietorul schitului. Ar mai fi de adăugat articolele : *De pe valea Argeșului* (suită de însemnări, cu capitolele : a/ Negreni ; b/ Despre cetatea lui Negru Vodă ; c/ Pe mormîntul lui Radu Negru la Curtea de Argeș ; d/ Cetățile lui Negru Vodă și ale lui Țepeș), *Valurile romane* : *Brazde și troiene* ; *Sisteme de apărare în trecut* ; apărute în 1907 în „Revista pentru istorie, arheologie și filologie", ca și cele intitulate : *Ritm și măsură* (studiu de teorie a literaturii), *Studiul limbii române la Paris* (în care se scoate în relief însemnătatea cursurilor de limba română de la École des Langues Orientales Vivantes din Paris în perioada cînd N. I. Apostolescu era lector la aceste cursuri), *O carte a lui Bălcescu* (în care se face prezentarea și descrierea unui volum de maxime franceze, cu traducere germană în față, editată la anul 1793, carte aflată în posesia lui Bălcescu, care a făcut într-însa unele adnotări cu intenția de a o traduce în românește), *Din viața lui Tocilescu* (în care se scot în relief meritele istoricului, arheologului și epigrafistului de înaltă cultură), *Bălcescu și „Cîntarea României"* (lucrare din care se desprinde concluzia că N. I. Apostolescu a fost întotdeauna convins că poemul *Cîntarea României* este opera lui N. Bălcescu și nicidecum a lui Alecu Russo) etc.

Autorul a mai publicat felurite articole în reviste precum : „Literatură și artă română", „Noua revistă română", „Țara nouă", „Flacăra", „Românul", „Revista armatei", „Revue de Roumanie", „Steagul" (între anii 1915—1916, ținea cronica intitulată „Însemnări literare") etc. O altă latură a activității lui N.I. Apostolescu este aceea de traducător. A transpus în românește romanele *Desfrînata* (*La glue*) a lui Jean Richepin și *După ce Ulyse revăzu Itaca* (*Les Dernières aventures du divin Ulysse*) a lui Emile Ghebhart.

Moartea lui N. I. Apostolescu a survenit la 2 noiembrie 1918, exact la două ore după ce poșta îi aducea plicul cu numirea sa ca profesor universitar la catedra de estetică și critică literară de la Universitatea din Iași. Atunci, ca și mai tîrziu, nu s-a scris prea mult despre N. I. Apostolescu, deși acest comparatist, istoric literar și cercetător pasionat, care a trăit modest și a murit sărac, lăsînd în urma sa amintirea unui om de o cultură polivalentă, a adus o apreciabilă contribuție la dezvoltarea scrisului românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și din primul pătrar al secolului al XX-lea. Dacă o parte din opera sa ar fi reeditată și tradusă în românește, numele său ar fi repus în circulația ce i s-ar cuveni.

Ion M. Dinu — I. Steriopol

[1] „Romania", Avril — Juillet, 1910.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

TREI SCRISORI INEDITE DE LA G. CĂLINESCU

Cînd, în primele zile ale lunii ianuarie 1939, am avut în mînă întîiul număr al „Jurnalului literar", cu subtitlul „foaie săptămînală de critică și de informație literară", ce apăruse la 1 ianuarie 1939 la Iași, sub direcția lui G. Călinescu, cu prestigioasa colaborare a prof. Iorgu Iordan, apoi a lui Al. O. Teodoreanu, a tinerilor de atunci G. Ivașcu și Al. Piru, precum și a poetei de mare talent și de intens lirism Magda Isanos, și cînd din *Cuvînt pentru început* al directorului „Jurnalului" am aflat că este vorba de o revistă ce se preconizează a fi vie și deslușind totodată din același *Cuvînt* spiritul mare și îndrăzneț al lui G. Călinescu, vorbind de „liniile monumentale" ale culturii noastre, dîndu-mi seama, în fond, că revista, desprinzîndu-se de nivelul publicațiilor de pînă atunci, țintește cu îndrăzneală spre un țel mai înalt și mai depărtat, plăcîndu-mi dealtfel foarte mult și pentru aspectul estetic al tipăriturii, — în spiritul adolescentului cu tîmplele zvîcnind fierbinte de un ideal de artă, care eram atunci, se aprinse brusc lumina unei mari satisfacții, la gîndul că aș fi fericit dacă pe linia unui astfel de organ de publicitate artistică aș putea să-mi continui activitatea literară de pînă atunci, publicînd și eu versuri în paginile „Jurnalului" lui G. Călinescu.

Și, ca urmare a acestei dorințe și pentru că am văzut din același *Cuvînt pentru început* din partea lui G. Călinescu o încurajare pentru tineri, nu am lăsat să treacă prea multă vreme de la data apariției primului număr al „Jurnalului"... și m-am și adresat, cu prea marea încredere ce o aveam atunci în puterile mele, lui G. Călinescu, cu scrisori și poezii, la care scrisori, el, în afară de unele semne ce mi le dădea prin poșta redacției, îmi răspunse direct, tot prin poștă, cu alte trei scrisori. Scrisorile primite de la Călinescu sînt următoarele:

Stimate domnule Plop,

Regretul de a nu te cunoaște este și al meu, dar cîtăva vreme te rog să înțelegi absoluta mea trebuință de a mă abstrage oricărei convenții sociale. *De profundis* este foarte interesantă și o vom publica, cu puțină răbdare din partea dumitale. Însă de ce faci numai poezii și nu scrii și articole despre poezie și literatură? Închiderea voită într-un gen mărginește conștiința scriitorului.

Cu cele mai bune salutări,
G. Călinescu.
(Plicul e ștampilat cu data de 15 martie 1939).
JURNALUL LITERAR
Director / G. Călinescu.

Stimate domnule Ulmanu,

Articolul dumitale critic se va publica și sper chiar în numărul 21 al „Jurnalului literar".

Cît despre editare, ar fi nimerit și în interesul autorilor tineri ca operele lor, riguros alese, să fie încadrate între opere de autori în vîrstă și între traduceri din literatura univer-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 327 — 328, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sală. Apoi, firește, trebuie să mi se pară legitim să admit un tînăr în această colecție. Cu dumneata aș putea examina lucrurile.

Versurile însă nu se vînd și acum, la început, nu putem risca nici o cheltuială. Încît singura formă de înțelegere pentru versuri, deocamdată, este aceasta: Revista prezintă în paginile ei opera editatului, aproape în întregime, împuținînd cheltuielile culesului. Hîrtia și tirajul cad în sarcina editatului. Am obținut pentru asta prețul de 1.500 lei. Se vor trage 1000 de exemplare din care se va da un număr și autorului. E trist, dar toți poeții plătesc editorilor. Cel puțin aici contribuția este cu mult mai mică.

Cu cele mai cordiale salutări,

G. Călinescu

Iași, 13 mai 1939

JURNALUL LITERAR

Director / G. Călinescu

Stimate domnule Plop,

Noile dumitale poezii sînt cu mult mai interesante decît cele vechi și arată un real progres de coloare și sensibilitate fantastică. În amănunțimi n-aș putea intra acum. Cîteva le vom publica în Jurnal (cuvîntul *jurnal* scris cu roșu — n.n., T. Plop). Aș accepta și un volumaș de d-ta în colecția noastră. Însă împrejurările grele de azi ne împiedică să mai oferim condițiile dinainte și n-am putea decît să primim ca autorul să-și plătească singur tipărirea volumului. Desigur, am obține înlesnirea. Editorul ar da cu preț minim hîrtie bună (broșura III a ieșit foarte frumos) și tiparul n-ar costa prea mult. Încît costul integral n-ar fi grozav. Însă vremurile pot fi grele și pentru dumneata. Să sperăm în alte timpuri.

Un salut cordial,

G. Călinescu

(Data ștampilei de pe plic e 19 decembrie 1939).

Scrisorile sînt dactilografiate, iar sub textul lor, cu o peniță fină și cu un scris corect, evidențiind o grijă estetică de a-și scrie numele, este semnătura lui G. Călinescu.

Pe unul din plicuri este scrisă, tot la mașina de scris, adresa lui din Iași — str. Ionescu 4, unde, după cît îmi aduc aminte, îl vizitasem o dată și mi-a rămas în amintire următoarea imagine: o odăiță simplă, în care deasupra unui pat acoperit cu o pătură, atîrna pe perete un anunț al apariției „Jurnalului literar"...

T. Plop Ulmanu

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană

Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană, e un volum de studii teoretico-literare ce relevă în egală măsură atît starea criticii literare europene din ultimele decenii, cît și stadiul cercetărilor de teorie literară din țara noastră. Autorii studiilor sînt membrii ai colectivului de teorie a literaturii de la Universitatea București (coordonator — prof. Silvian Iosifescu), deci volumul reflectă și preocupările și pulsul cercetărilor universitare în acest domeniu. Lucrarea s-a constituit pentru a substitui o nevoie de informare în principalele orientări critice contemporane: stilistica, structuralismul, psihanaliza, semiotica, metodele matematice, sociologia literaturii etc.

Deși comentarii asupra acestor curente au mai apărut în presa noastră de la Tudor Vianu la Sorin Alexandrescu, Paul Cornea, Solomon Marcus, Virgil Nemoianu, trebuie să recunoaștem acestor studii un aport considerabil în privința informației și aprofundării metodelor investigate. Fiecare autor (N. Rață-Dumitriu, Savin Bratu, Ion Vasile Șerban, Al. Sincu, Ioana Crețulescu, Ecaterina Mihăilă, Alexandru Tudorică) investește multă voință și remarcabil talent pentru a surprinde datele esențiale (uneori contradictorii și complexe în chiar cadrul doctrinelor cercetate) și pentru a le face accesibile unui public mediu. Se cuvine încă a fi menționat un stil critic elevat și sugestiv, care anulează, ba chiar inversează sensul așa-numitei diferențe dintre critica revistelor și cea universitară în privința criticii artistice. Impresionează în chip deosebit studiul lui N. Rață-Dumitriu, *Critica stilistică*, pentru acuratețea și preciziunea gîndirii și *Critica sociologică* (Ion Vasile Șerban) pentru dimensiunile vaste pe care se mișcă spiritul cercetătorului. Obiecțiile vin din altă direcție și ele privesc pe de o parte statutul doctrinelor critice de care se ocupă volumul, pe de alta însăși condiția cercetărilor românești de teorie literară.

Stilistica, formalismul rus, structuralismul, metodele matematice, semiotica, chiar psihanaliza se constituie istoric în opoziție cu maniera impresionistă a criticii de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Mai departe ele aruncă mănușa criticii deterministe și aceleia metafizice care judecau faptul literar cu instrumente exterioare, generale. O provocare deci adresată subiectivismului critic, o alta criticii filozofice. Stabilită opoziția cu spiritul trecutului, noile metode își afirmă principiul adecvării la obiect. Obiectul literar, structura, stilul, sistemul de semne luat izolat, suficient sieși, devin categoriile fundamentale ale noilor critici. Contrar subiectivității impresioniste, noua critică se vrea obiectivă, impresiei întîmplătoare îi opune cercetarea textului concret, stilului intuitiv — stilul riguros științific, deducției — inducția etc. Mai mult, dintre cei doi termeni subiect-obiect unul e suprimat (primul) și rămîne numai obiectul conceput ontologic, independent de subiect, existent în sine.

Termenii de obiectiv, științific, preciziune, obligă la investigații mai adînci, pe care noile metode critice le exclud din cîmpul preocupărilor. Dar ce e obiectul acela pe care-l postulează noul pozitivism critic? Mai ales cînd vorbim de opera literară? În filozofie, la Kant,

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 329—348, București, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

la Fichte, la Renouvier, obiectul e înţeles ca creaţie a subiectului, marxismul însuşi, judecînd dialectic, nu vede în obiect un lucru izolat, fix, ci o realitate în mişcare şi care se construieşte în procesul cunoaşterii prin conexarea gîndirii abstracte cu experienţa sensibilă şi cu practica. Apoi ce fel de obiect exterior e literatura, arta, creaţie prin excelenţă subiectivă, produs al conştiinţei umane? E o contradicţie în termenii primari pe care se întemeiază noile metode ai căror promotori (Spitzer, Jacobson, D. Alonso) recunosc cu surprinzătoare seninătate că esenţa „obiectului" literar, inefabilul artistic le scapă şi invocă adesea în ajutor facultatea intuiţiei critice. E dealtfel semnificativ să ne amintim că primele cercetări structurale întreprinse la noi cu un deceniu în urmă în cadrul Institutului de folclor se produceau cu *Istoria literaturii* a lui George Călinescu pe masă. Rezultatele pozitive, statistice, erau confirmate prin verdictele unei lucrări tipic impresioniste! Critica psihanalitică pretinzînd că porneşte tot de la text, scormonea mai întîi amănuntele din viaţa scriitorului, plătind un greu tribut criticii biografice. O altă întrebare la care noile metode evită să răspundă se referă la natura actului critic. Există două pagini — introducerea la studiul lui Ion Vasile Şerban despre *Critica sociologică* — strecurate ca un „cal troian" în structura acestui volum; în aceste pagini autorul face cîteva constatări principiale asupra statutului specific actului critic: „Faţă de opera literară actul critic se defineşte ca o tendinţă, ca o direcţie, ca un vector; faţă de sine însuşi se întemeiază ca un obiect, ca o creaţie, ca o altă operă".

Or, principial, noile metode, cu tendinţa lor de anulare a subiectului critic, resping aprioric ideea criticii-creaţie. Dar actul critic e produsul unei structuri individuale cu formaţie şi experienţă proprie. Consecvenţi principiului structuralist, ar trebui să vedem în conştiinţa critică o „tabula rasa" pe care sistemul închis al operei îşi exercită valorile şi semnificaţiile. Ne întrebăm cum se potriveşte o asemenea imagine despre critic cu figura unor personalităţi ca Leo Spitzer, Auerbach sau Tudor Vianu, care se apropie de operă cu un imens fond aperceptiv de idei şi noţiuni literare. E dealtfel ştiut că studiile acestora sînt numai vag reprezentative pentru noile metode critice şi că în ele principiile *stilisticii* îşi află mai degrabă o negaţie decît o confirmare. Ar fi prea naiv să credem că analizîndu-i pe Homer şi *Biblia*, Auerbach deduce sistemul cultural al epocii, pornind de la textul analizat, cînd în realitate cunoştinţele sale vaste despre antichitate sînt acelea care-l apropie de substanţa literară a *Odiseii* şi *Bibliei*. Astfel momentul deductiv, eliminat teoretic de metodele scientiste contemporane, intervine nepoftit, cu un aport esenţial în cele mai pertinente „analize de text". Alungată pe uşă, deducţia se întoarce pe fereastră. Căci lucrarea critică e una creatoare, ea presupune o sensibilitate şi un sistem aperceptiv de idei literare bine coagulat şi care e apt să forţeze uşile ermetic închise ale operei literare. Creaţia critică nu se confundă cu interpretarea arbitrară, impresionistă a textului; ea e reflexul acestui organism ferm şi în acelaşi timp flexibil care e sistemul critic, aliaj de sensibilitate şi de reguli, provenit dintr-o experienţă bogată a literaturii şi care nu poate fi înlocuit de concepte parţiale, fie acelea „intuiţia" impresionistă, ori „structura", „textul", „semnul", „rigurozitatea" noilor metode. Sistemul critic aprehendează dar şi deduce, percepe dar şi inventează, pentru că el cuprinde virtual opera care se naşte, o aşteaptă, o vede, o recunoaşte, o explică. Acesta e subiectul critic, viu, sistematic, substanţial, cuprinzînd în el literatura, pe aceea creată deja şi pe aceea posibilă, iar nu o operă, un text în sine, rupt de context. Deducţia, aşadar, introduce în actul critic dialectica, ferind un proces viu de consecinţele schematizării şi tehnicizării. Astfel ne pare mai elocventă aserţiunea că obiectul criticii îl constituie nu textul izolat, ci prezenţa lui în ansamblul literaturii, deci literatura însăşi. Un text, o operă, nu e un individ izolat (pretenţie pe care dealtfel încercările semiotice o evită), ci e o sinteză, o recreare a literaturii; mai mult, opera e macrocosmosul însuşi reflectat într-un microcosmos şi ea se poate defini şi valorifica numai integrată în sistemul general al literaturii şi al valorilor.

Desigur, e numai o impresie ceea ce afirmăm aici şi anume că s-ar putea să avem de-a face cu o mare erezie a spiritului critic. Oricum, timpul aşteptărilor s-a consumat, speranţele

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

puse în noile metode au fost, se pare, trădate, ceea ce constată, timid, e drept, și autorii acestui volum. Dar teoreticienii literaturii, mai ales cînd se dovedesc atît de înzestrați, ar trebui să nu se limiteze doar la a-și arăta rezervele, ci să pornească la construirea adevăratelor principii ale criticii actuale și viitoare. Căci teoria literaturii nu e, cum nu e nici critica, domeniul expectativei, ci al creației de idei, obligație pe care intelectul o are indiferent de spațiul cultural în care se manifestă.

Marian Vasile

Gh. Mușu, Din istoria formelor de cultură arhaică

La cea de-a doua carte — prima fiind *Zei, eroi, personaje* — Gh. Mușu se dovedește același cercetător pasionat al fondului culturilor arhaice, studiat cu mijloace comparative și cristalizat, ca punct de plecare, în problema energiei, a transformărilor și conservării ei, așa cum l-au putut acestea influența și conduce pe omul arhaic la nașterea unor mituri. Ipoteza autorului este că de la aceste mituri care constituie, adesea, adevărate enigme etimologice, pînă la mari creații literare din Renaștere și chiar mai apropiate de zilele noastre se poate stabili o filiație cu vaste semnificații. Un asemenea pod peste vremi l-ar înfățișa, de pildă, anticul triptic egiptean Osiris-Set-Isis, renăscut în triunghiul Hamlet (tatăl) — Claudius — Gertruda. Dar Hamlet, propriu-zis" ... în forma sa euhemerizată de la Saxo Grammaticus, de la care o ia în ultimă instanță și Shakespeare, conține și exprimă eterna luptă dintre anotimpuri, durînd încă în reprezentări dramatice populare în Marea Britanie și în Apusul Europei. Este vorba, deci, de o metaforă care s-ar alcătui într-o reprezentare de bază în legenda lui Hamlet unde, dealtfel, tot ca o întruchipare a mitului, „personajul cel rău ucide pe cel bun, pentru posesia reginei, pe vremuri reprezentanta zeiței pămîntului". „Dacă la Shakespeare ea se numește Gertruda, iar la vechii germani respectiva zeitate se numea Gerda, subliniem — afirmă autorul — faptul că personajul negativ apare însă sub clasicul său nume *Claudius*, (Șchiopul). Iar ființa cea mai pură, cea mai dezinteresată dintre toate — Ofelia —, poartă, exprimă, nevinovat, mai departe, scopul pentru care au fost instituite aceste rituri : *folosul* — căci aceasta este și etimologic rădăcina ființei ei (din elinul *Ophelos*)".

La care anume rituri se referă autorul? Firește, la cele privind renașterea naturii, rodirea ei plenitudinară și apoi moartea, personificată prin iarnă. Ipoteza lui Gh. Mușu, pe care a lansat-o în volumul precedent, este că însăși „existența" mitică a primilor zei nu a fost, în realitate, decît o personificare a ciclurilor naturii, numeroase fapte ce s-ar fi pus ulterior pe seama zeităților, mai cu seamă a celor eline, în mitologii, fiind fabulații rezultînd din simpla traducere a numelor lor. De aici concluzia că aria mitologiei trebuie analizată sub unghiul „enigmelor etimologice", aplicabilă în aceeași măsură operelor literare din trecut, care s-au inspirat nemijlocit din folclor sau din vechile obiceiuri. Printre numeroasele exemple, Gh. Mușu propune evoluția *zeului șchiop*, ca fiind exemplară și cea mai lămuritoare în privința feluritelor înfățișări, vîrste ale unei zeități, după cum explică ciclul vegetației, al fecundității, al vieții și al morții. Este vorba chiar de Dionysos, de avatarurile sale pînă la a întruchipa figura diavolului, respectiv a lui Mefisto, avataruri care au plecat, inițial, de la amănuntul „piciorului umflat", defectul fizic caracteristic al zeului. Semnificația primară era umplerea cu sevă a trunchiului vegetal. Nu altă ar fi etimologia numelui de Sabazios, zeul trac, „umflatul cu sevă". Tot astfel, identificînd Crăciunul cu sărbătoarea păgînească a focurilor, cu datări diverse în calendar, autorul respinge interpretările curente ale cuvîntului, după care acesta ar fi de origine sau latină

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

sau slavă, dacă nu iliră, şi conchide mult mai vizionar, considerînd termenul ca aparţinînd fondului primar al limbii, ipoteză în spiritul căreia, în afara argumentelor de ordin lingvistic, se aduc şi date de folclor, într-o surprinzătoare interpretare.

Savuroase sub raportul detectivismului etimologic, instructive prin raportarea la marile mitologii ale lumii, soluţiile autorului recurg la ultimele argumente, atunci cînd, analizînd opere literare, le presupun o nemijlocită continuitate cu fondul arhaic, prin intermediul folclorului, ca depozitar al reziduurilor mitologice : „Vestita fiică a regelui Lear poartă numele unei figuri mitice, apărînd mai rar sub aspectul pe care-l exprimă acuma — în rest, asemănătoare cu celelalte întruchipări din ciclul vegetaţiei. Astfel, Creidylat sau Creidilad apărea într-un rit săvîrşit în ziua de întîi mai, cînd, pentru posesia ei, se da luptă între *Vară* şi *Iarnă*, între *Gwythur* şi *Gwyn* ; de aici porneşte şi povestea eroinei din povestea shakespeariană". Altădată, nu destinul sau semnificaţia unui personaj, ci numai o postură sau o replică a sa sînt puse în legătură cu rituri păgîneşti („Valentin şi Valentina"). Sfatul, aparent banal, pe care-l dă Laerte Opheliei („Cea mai strînsă faţă este «o mînă spartă,»/ Cînd frumuseţea, toată, lunii-şi arată"), dobîndeşte o dimensiune neaşteptată dacă îl punem în legătură cu credinţele populare din care izvora („Era, pe vremea aceea, credinţa că o fată nu trebuie să se arate dezbrăcată sub razele lunii, ca să nu rămînă gravidă"... etc.). Prin urmare, şi Hamlet, cînd o trimite pe Ophelia la mînăstire, şi Laerte cînd îi dă sfaturi aveau în vedere aceeaşi obsesie.

Întreaga lucrare, folosind ca material *Historia incrementorum atque decrementorum dearumque* are ca leit-motiv destinul unei reprezentări mitice : „în condiţiile culturii arhaice, ele sînt un motiv tot atît de clasic de expresie, pe cît apar unele ca figuri de stil în culturile evoluate : mereu reîmprospătate de credinţă la cele dintîi, reîmprospătînd mereu graiul la cele de-a doilea". Alcătuită din studii de sine stătătoare, în care autorul îşi regăseşte personajele mitice pe toate meridianele, cartea se construieşte unitar sub imperiul tematicii, în cadrul unei vaste erudiţii.

Barbu Cioculescu

Aurel Martin, Introducere în opera lui N. Filimon

Cartea lui Aurel Martin se încadrează în profilul cunoscutei serii a Editurii Minerva prin dubla sa valenţă : obiectul ei îl constituie unul din scriitorii clasici ai literaturii române din secolul trecut, iar modalitatea tratării are un pronunţat caracter eseistic. Din punctul de vedere al cercetării istorico-literare, lucrarea constituie o experienţă interesantă. În general, orice încercare de abordare a unui scriitor căruia i s-au dedicat relativ recent studii fundamentale (ne gîndim în primul rînd la monografia lui G. Călinescu) este constrînsă să se menţină în limitele discuţiei de detalii. A. Martin reuşeşte să evite o asemenea situaţie, descoperind un punct de vedere inedit, interior operei analizate, şi anume imaginea unui Filimon care îşi depăşeşte epoca, nu în sensul izolării de determinările ştiute ale acesteia, ci în acela al asumării tuturor datelor ei ideologice şi artistice într-o sinteză originală. Criticul porneşte de la un portret iniţial al autorului studiat. Ni se pune în vedere că N. Filimon este un personaj mai complex decît lasă să se întrevadă mărturiile contemporanilor sau lucrările sale cele mai cunoscute. Încadrarea scriitorului în epocă este făcută nu la modul schematic-documentar ci prin reconstituirea acelei atmosfere interioare a epocii, ţinînd de dialectica între spiritul paşoptist dominant şi primele semne ale unei orientări criticiste de tip junimist. Dacă din punct de vedere ideologic

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

opera lui N. Filimon este impregnată de spiritul civic promovat de gruparea „Daciei literare", literar vorbind autorul *Ciocoilor vechi şi noi* şi al lui *Mateo Cipriani* se detaşează pe fundalul epocii. „... Filimon nu poate fi dedus din nici o pagină contemporană", scrie A. Martin, subliniind în continuare că singularitatea creaţiei lui N. Filimon stă în receptarea unela din notele fundamentale ale romantismului european : „...contemporane, *Mateo Cipriani* şi *Friedrich Staaps*... stau sub constelaţia romantismului eroic, absent în proza românească a epocii, dar difuz în cea europeană" (p. 15).

Pornind de la această premisă sînt cercetate particularităţile artistice ale universului creaţiei lui Filimon. Opera acestuia este, pe bună dreptate, considerată ca una din ipostazele cele mai interesante ale îndelungatului proces de oscilaţie a literaturii române între cei doi poli ai spiritualităţii europene : clasicismul şi romantismul.

Materialul necesar abordării acestei probleme pe terenul ideologiei ne este oferit de producţia de cronicar teatral a lui N. Filimon. Jaloanele teoretice de care se serveşte, ni se arată în continuare, aparţin esteticii clasiciste dar — lucru semnificativ — ele au fost însuşite dintr-un unghi romantic. O analiză amănunţită a cronicilor muzicale şi dramatice ale lui N. Filimon îl duce pe autorul studiului de care ne ocupăm la concluzia că : „... Nicolae Filimon e, la nivelul principiilor programatice... adeptul unei culturi active, de semnificaţie educativă" (p. 55).

Un capitol substanţial este consacrat memorialisticii lui N. Filimon, studiate pînă acum mai mult ca izvor de date biografice decît ca operă literară. Aceasta este considerată a fi una din formele de cristalizare a modalităţii plurivalente a memorialului românesc de călătorie, specie pe care A. Martin o vede încadrîndu-se în categoria „literaturii de frontieră" (p. 58). Intuiţia valorii intrinseci a acestor scrieri este verificată prin analiza stilistică, detectîndu-se în *Escursiuni în Germania meridională, Memorii artistice, istorice şi critice*, existenţa paralelă a două modalităţi stilistice, corespunzînd relatării documentar-informative şi extrapolării epice. Analizînd în amănunţime conţinutul memorialului lui Filimon, Aurel Martin ajunge la imaginea finală a unui „mozaic, ca act intenţional, întemeiat pe jocuri policromice, pe treceri lente sau bruşte de la un tip de relaţiune la altul" — p. 104. Examenul analitic a ceea ce autorul cărţii numeşte „arhitectura barocă a *Escursiunilor*..." pune în evidenţă mai multe „tipuri... de concretizare a dialogului dintre memorialist şi cititor", clasificate între paginile 104 şi 111 cu minuţiozitate şi nu fără dezinvoltură dar, din păcate, pe baza unui sistem de criterii prea puţin unitar. Ideea subiacentă este aceea că disponibilităţile demonstrate în scrierile memorialistice ale lui N. Filimon anticipează direcţii ale scrisului său de mai tîrziu.

Nuvelistica este privită din perspectiva unificatoare a modului romantic de transfigurare a realităţii. Efortul de demonstraţie al criticului este îndreptat, pe de o parte, în direcţia sublinierii valorii intrinseci a acestor nuvele, al căror mesaj ideologic nu trebuie şi nu poate fi despărţit de laturile strict epice. („*Mateo Cipriani* şi *Friedrich Staaps*... socotite, obişnuit, mai degrabă ca anexă bibliografică a diligenţelor literare filimoneşti, se dovedesc, la analiză, texte de o valoare care depăşeşte accidentalul şi sub relaţia atitudinii şi sub aceea a expresiei" — p. 116). Pe de altă parte, sensul întregii analize îl constituie delimitarea coordonatelor fundamentale romantice ale viziunii scriitoriceşti a lui N. Filimon ; în *Friedrich Staaps*... criticul descoperă..." gestul activ şi metafizica fatumului, conflictul social, sentimentul emancipării, conştiinţa naţională, tipuri violent particularizate, senzaţia de mister, culorile contrastante, situaţia dilematică etc." p. 136. Fără a supralicita realizarea artistică a acestor scrieri ci discutîndu-le doar ca ipoteze epice şi disponibilităţi de viziune, A. Martin pune în lumină acele trăsături care atestă modernitatea scrisului lui N. Filimon : „Discutabile, sub multiple laturi, naraţiunile de formulă romantică ale lui Nicolae Filimon au însă, în spaţiul prozei româneşti, meritul de a propune teme şi tipologii cărora curînd Eminescu, în *Geniu pustiu* sau în *Cezara*, le va da contururi şi străluciri particulare" — p. 148.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Un Filimon situat nu în linia de evoluţie a literaturii „prorealiste" (termenul este al lui A. Martin) ci în aceea a receptării elanurilor romantice majore, iată o propunere seducătoare prin perspectivele pe care le deschide. Punct de vîrf al contribuţiei critice a lui Aurel Martin, această viziune este în acelaşi timp principalul punct vulnerabil al cărţii. Căci de la o atare premisă opera majoră a lui Filimon (care rămîne, orice s-ar spune, *Ciocoii vechi şi noi*) nu poate fi abordată cu prea mult folos, oricît s-ar nuanţa lucrurile şi s-ar încerca modificarea perspectivei. Dealtfel, din punctul de vedere al cititorului avizat, capitolul consacrat romanului lui Filimon este cel mai puţin interesant. Plecînd de la observaţia lui T. Vianu din *Arta prozatorilor români* cu privire la oscilaţia între „vechea manieră retorică şi noua îndrumare realistă", Martin priveşte orientarea lui N. Filimon spre romanul de moravuri sociale ca un act deliberat şi nu ca rezultat al unui impuls profund al vocaţiei sale de scriitor. Grevat de experienţa literară a fiziologiilor, scrieri cu pronunţate valenţe moralizatoare, Filimon nu poate accede la obiectivitatea literaturii realiste propriu-zise, care postula retragerea autorului din sfera de evoluţie a personajelor sale. Realismul romanului lui N. Filimon ar fi, prin urmare, unul al detaliilor, nu al viziunii. Dar, spre deosebire de Filimon, care ratase, după expresia lui T. Vianu, fuziunea completă între cele două „temperamente stilistice" ale scrisului său, Aurel Martin realizează, în capitolul final al cărţii, o reconciliere a celor două perspective din care tratează opera acestuia, subliniind că modernitatea clasicistului N. Filimon ţine tocmai de complexitatea partiturii sale tematice şi stilistice.

Corina Popescu

Gheorghe Grigurcu, **Idei şi forme critice**

Cartea lui Gheorghe Grigurcu — apărută în colecţia *Eseuri* a Editurii Cartea Românească în 1973 — este o culegere de cronici (partea întîi şi cea mai masivă, intitulată *Cărţi*), discuţii între autor şi cîţiva marcanţi critici români contemporani (partea a doua, *Dialoguri*) şi în fine, expunerea unor puncte de vedere teoretice personale cu privire la istoria şi critica literară (*Despre condiţia criticii*). *Idei şi forme critice* este în întregime o critică a criticii (înregistrăm aşadar, la acest nivel, unitatea tematică a volumului), atît în concept cît şi în ipostazele ei particulare.

Selecţia articolelor nu este operată la întîmplare ci în nemijlocită unitate cu programul criticului. Cartea începe şi se termină cu puncte de vedere ce constituie substanţa acestui program (*Argument*, p. 5 şi, respectiv, *Despre condiţia criticii*, p. 331 şi următ.). Ceea ce este cuprins între aceste limite constituie partea *aplicativă*.

Platforma autorului se centrează pe cîteva idei esenţiale, reluate frecvent în textul lucrării :

— critica este înţeleasă ca operaţie spontană, metodă, ca valorînd tot atît cît personalitatea care o *girează*. *Permanenta inventare a obiectului* fiind *climă unică* în care critica îşi

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

găsește statutul, îl îndreptățește pe Gheorghe Grigurcu să postuleze indiferența față de metoda generală (ceea ce este, de la un punct, o eroare) și afirmarea necesității unei diversificări fertile a criticii, eliberarea de modele;

— cronica literară este, potrivit opiniei autorului, acțiunea cea mai *relevantă pentru calitățile unui critic, piatra de încercare a vocației* (p. 6).

— polemica este indispensabilă unei atmosfere literare autentice, vii. „Ea reprezintă proba prin care trebuie să treacă mai devreme sau mai tîrziu, *toate* ideile, *toate* producțiile literare (...) Polemica, mai mult sau mai puțin explicită, le triază, le clasifică, le atribuie unei scări de valori (...) Nu avem încredere în producțiile care nu întîmpină nici o rezervă, aclamate din primul moment. Ele poartă în sine riscul unei minime rezistențe la prima confruntare gravă, aidoma unor organisme debile crescute în condiții de seră" (p. 331).

Accentul acut pe care criticul îl pune pe ideea de polemică nu este o simplă și nefundată manifestare de frondă juvenilă și temperament belicos: polemica este înțeleasă ca un act cu resorturi mai adînci, ce angajează întreaga personalitate, încît, scrie la un moment dat autorul, „parafrazînd formula lui Buffon, s-ar putea spune că polemica e omul" (p. 333).

Ipostaza critică preferată (concepută, de fapt, ca unica adevărată) este aceea a cavalerului în armură în plină ofensivă, cavaler incoruptibil al dreptății, urban și elegant în mînuirea spadei, dar nu mai puțin sever, ferm, radical (p. 118). În urma unei serii de fine și inteligente observații asupra scrisului lui Matei Călinescu din *Eseuri critice*, autorul nu-și poate refuza o finală trecere în expresie a ceea ce parcă i-a stat pe inimă pe tot parcursul demonstrației:

„Rămîne de văzut în ce măsură Matei Călinescu va ieși din mediul aulic în cel zgomotos al actualității, pentru a-și pune excepționalele însușiri în serviciul literaturii *în statu nascendi*. La ora actuală — scrie inspirat Grigurcu — o urmărește din ușă, cu un ochi distrat" (p. 119). Altădată, după un demers la fel de judicios și admirativ, îl amendează pe Ștefan Augustin-Doinaș pentru faptul că „își înăbușă vocația polemică, probabil dintr-un exces de amenitate" (p. 106).

Numai critica polemică poartă, în concepția lui Gheorghe Grigurcu, însemnele grave ale stabilirii și restabilirii valorilor autentice ale unei literaturi și îi conferă viață deplină: „Căci dacă poezia e indiciul suprem al profunzimii, polemica reprezintă etalonul vitalității unei literaturi" (p. 337).

Partea pe care am numit-o *aplicativă* a volumului este constituită din cronici-critică a criticii asupra celor mai semnificative apariții sau reeditări care formează peisajul critic românesc din ultimii ani (de la reeditările Călinescu — *Ulisse*, compendiul de *Istoria literaturii române* ș. a. — pînă la lucrările de debut ale lui Mircea Martin, Florin Manolescu etc.

Obiectivele urmărite sînt, firește, diferite de la caz la caz, totuși o anumită unitate tematică a observațiilor, relația lor cu platforma criticului este vizibilă. G. Călinescu este surprins în ipostaza de polemist și în aceea de creator al unei metode sincronice sui-generis în marea sa *Istorie*, la Vladimir Streinu (*Pagini de critică literară*) interesul analizei cade pe accepțiunea dată criticii, metodelor, limbajului critic; metoda filologică este obiectul cronicii despre critica lui Șerban Cioculescu; prozele lui Ion Barbu sînt abordate din unghiul încărcăturii polemice.

În analiza tinerei critici este vizată vina polemică —, capacitatea de a afirma adevăruri ce pot să deranjeze, în orice caz, să incite la discuție (Alexandru George, Mihai Ungheanu, Mircea Iorgulescu, Marian Popa ș. a.).

Alteori interesul cade pe stabilirea de filiații (și am spune că autorul exagerează stăruind atît de mult asupra unor operații de cazuistice delimitări). Avînd în vedere atmosfera

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

aprinsă de discuţii asupra călinescianismului, în principal, care a ocupat o bună parte a scenei criticii în ultimii ani, asemenea eforturi sînt binevenite. Fraza sintetică a criticului oferă puncte de vedere justificate. Astfel: Ion Negoiţescu „descinde din G. Călinescu prin libertatea diferenţierii şi a expresiei plastice şi din Perpessicius şi Vladimir Streinu, prin fineţea preţioasă şi specializată a analizei" (p. 50).

Despre Adrian Marino (şi prin comparaţie, despre alţi confraţi, unii vizibil dezavantajaţi de context sau de ... umorile polemistului) se spune: „Adrian Marino e un călinescian doar teoretic, într-un spaţiu abstract. Ceea ce la N. Manolescu, de pildă, e încă un cult plin de fervoare în chiar contextul stilistic al maestrului, la Adrian Marino e o concepţie rece, distantă. Un soi de «deism» critic (...) Adrian Marino e un spirit sistematic, doct, fără ambiţii beletristice, păstrat în imaculatarea domeniului teoretic. Pe cînd I. Negoiţescu, de pildă, e un voluptuos al operei literare, pe care o savurează senzorial ca pe un fruct, cu mîinile pline de sîngele vegetal al metafo elor şi totodată un poet al unei intense bucurii caligrafice, iar Nicolae Manolescu — un actor care caută să întruchipeze fiinţa marelui Călinescu, să-i poarte masca în lumea şanselor proprii,autorul *Introducerii* (Ad. Marino *n. n.*) reprezintă poziţia (necesară şi aceasta) a luciditătii deliteraturizate, demitizate" (p. 77).

Gheorghe Grigurcu este adeptul unei critici metaforizante, al investigaţiei moraliste şi al portretului sintetic şi vivant, fixat în efigie de expresia plastică memorabilă.

Consecvent acestei idei programatice, criticul îşi încheie, de regulă, cronicile prin formulări memorabile din care reproducem cîteva:

„Al. Piru e un maestru surîzător al execuţiei. Sicitatea stilului său e aparentă. Acest critic aspru şi subtil înţelege să se înfăţişeze la altarul artei literare asemenea jonglerului din povestirea lui Anatol France, care oferea madonei măiestria jocului său de cuţite" (p. 90); sau: „Încercînd să pună un picior pe continentul valorii literare, Paul Georgescu alunecă înapoi în mare" (p. 163); sau, în fine: „În frumoasa-i severitate, Mihai Ungheanu face figura unui Saint-Just al tinerei noastre critici" (p. 158).

Cartea lui Gheorghe Grigurcu incită prin particularitatea problemelor propuse, înviorează printr-un radicalism (expus de atîtea ori exagerărilor al căror risc este, pare-se, asumat), dă indicii asupra unei personalităţi critice autentice, delectează prin spectacolul „urban" — ca să folosim un termen drag criticului — al expresiei elevate şi sugestiv-metaforice.

Nicolae Mecu

Paul Hazard, Criza conştiinţei europene. 1680—1715

Printr-una dintre atît de binevenitele iniţiative ale Editurii Univers şi prin strădania traducătoarei Sanda Şora şi a prefaţatorului Romul Munteanu, această carte fundamentală — nu numai în cazul operei atît de vaste şi diverse a lui Paul Hazard, dar şi prin înrîurirea pe care a exercitat-o asupra istoriografiei literare europene — a ajuns la îndemîna unui public mai larg şi în patria noastră. Am spus „mai larg" deoarece — ca şi în cadrul multor realizări româneşti valoroase în domeniul ştiinţei literaturii şi artei — tirajul de 5300 exemplare s-a dovedit insuficient, prin rapida lui epuizare. Traducerea a fost făcută după ediţia din 1961, dar *La crise de la conscience européenne* — a cărei primă apariţie se înscrie în anul 1934 — a fost cunoscută încă de atunci şi la noi, îndeosebi de specialiştii în domeniul atît de larg pe

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

care îl prospectase Paul Hazard. Nu prea e la modă să se vorbească astăzi de influenţe dar e cu neputinţă să eludăm faptul că ea a avut o influenţă stimulatorie şi înnoitoare — la timpul ei — asupra literaturii comparate şi a istoriei literaturii naţionale chiar, nu numai la noi, ci şi pe multe alte meridiane. Influenţa ei — şi a autorului ei în general — s-a exercitat îndeosebi în două direcţii. În primul rînd, în aceea a stilului unor astfel de cercetări, — a „scriiturii", ca să întrebuinţăm un termen iarăşi la modă. Fără a se distanţa total de pozitivismul încă predominant în ştiinţa literaturii, în perioada interbelică — chiar şi în ipostaza lui nouă: de istorie a ideilor — această sinteză a uimitor de laborioasei activităţi a lui Paul Hazard în materie de istoriografie literară a adus un aer proaspăt în atmosfera disciplinei, un mod viu şi colorat de a scrie, care au fascinat şi au îndrumat şi pe alţii la asemenea îndrăzneli. Pentru a ne lămuri, e suficient să ne amintim de opera fundamentală a alteia dintre personalităţile dominante ale comparatismului francez: *Le préromantisme*, de Paul van Tieghem (1924). Rămas fidel spiritului pozitivist — preocupat strict de conturarea suprafeţelor de circulaţie şi de influenţă a operelor, ideilor, temelor şi motivelor — Paul van Tieghem rîvnea doar la gloria erudiţiei, a investigaţiei extinse pe cît îi sta în putinţă, elaborînd sobru, rigid aproape, fără a fi ispitit de străluciri stilistice. Paul Hazard e atras de fascinaţia vieţii, — nu numai a ideilor, a operelor, a autorilor, dar şi a epocii lor. Modalitatea spiritului şi a scrisului său se modelează după pulsul vieţii epocii însăşi, pe care o conturează în vaste tablouri, pline de mişcare şi colorit. E un povestitor înnăscut, în genul moraliştilor francezi. În acest sens, e aproape de contemporanul său, olandezul J. Huizinga, pe care-l cunoaşte şi-l apreciază. Şi poate că amîndoi datoresc cîte ceva cromaticii atît de vii — nealterată şi fascinantă pînă astăzi — a marii fresce pe care a durat-o, cu o jumătate de secol înainte, Francesco de Sanctis, în *Istoria literaturii italiene*. Ispitit de plăcere de a nara, de a construi epic, Paul Hazard reproduce bunăoară, în întregime, „povestea dantelei de aur" de Fontenelle, — „atît de amuzantă, atît de viu scrisă", încît îşi îndeamnă cititorii să o recitească împreună cu el (p. 165—167). La fel, îşi apropie cititorii de personajele sale prin apelul la arta portretului, fără de o legătură stringentă între autor şi operă. Baltazar Becker e conturat, de exemplu, astfel: „din gulerul alb apăreau o mare bărbie pătrată, o gură largă, un nas imens, nişte ochi strălucitori sub sprîncene stufoase" (p. 170). La alte personaje ale epocii, portretul fizic se îmbină cu cel moral, ca în cazul lui Christian Thomasius: „Era aprig din fire, iubea lupta, disputele înverşunate, certurile violente, scandalurile". (p. 173). „Învăluit în toga-i profesorală, cu capul cufundat într-o perucă ale cărei bucle se revărsau pe umeri, mare şi puternic, era rezistent ca o stîncă, iar loviturile nu reuşeau să-l clintească" (p. 174). Format în solida tradiţie a retoricii, din şcoala franceză, nu-i displăceau procedeele. Adesea, fraza e construită după regulele oratoriei clasice: „Deoarece clasicii francezi atinseseră un punct de sublimă perfecţiune, fascinîndu-i în aşa măsură pe epigoni încît aceştia au crezut că singura lor resursă era de a-i imita; deoarece scriitorii de mîna a doua, alegînd calea mai uşoară, preferă să refacă ceea ce a reuşit odată; deoarece spiritul geometric a înăbuşit dragostea pentru formele suple şi culorile vii; deoarece raţiunea dominatoare nu a mai tolerat flori care să nu fie altceva decît flori, facultăţile lirice s-au uscat; geniul poetic a intrat în letargie" (p. 362). Pietatea lui Paul Hazard faţă de aceste procedee merge pînă la utilizarea întrebării retorice repetate care — trebuie să mărturisim — sună uneori straniu în atmosfera modernă a investigaţiei: „Dar cine a hrănit această gîndire critică? De unde şi-a luat ea forţa şi îndrăzneala? Şi de unde vine, de fapt?" (p. 447). Nu e mai puţin adevărat însă că această alunecare spre vechi e compensată din plin de atîtea formulări memorabile prin concizinea şi pregnanţa lor. Şi aici e cazul să subliniem meritul traducătoarei, care a făcut un apreciabil efort de a găsi echivalenţe româneşti pentru complexitatea şi coloratura stilului autorului francez. I-am reproşa excesul de culturalizare a publicului românesc, prin traducerea chiar în text a titlurilor de opere străine, dînd impresia nedorită a unei colaborări cu autorul. Era mai bine dacă aceste traduceri — dacă mai erau necesare, ţinînd totuşi seama că

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

această carte se adresează unui public cultivat — să fi fost incluse în anexă, unde se dau şi traducerile citatelor.

A doua direcţie în care cartea lui Paul Hazard a deschis o cale nouă, mult mai fructuoasă, a fost aceea a descifrării originilor marilor curente europene, a împingerii mai adînc în timpul trecut a rădăcinilor. Acest efort a avut efecte simţite şi la noi. Noua perspectivă asupra iluminismului românesc — dincoace şi dincolo în timp de Şcoala ardeleană — ca şi investigarea în profunzime a originilor romantismului nostru, credem că îi datorează ceva şi lui Paul Hazard. Astfel, D. Popovici — în cursul său universitar din anii 1938—1939 : *Literatura română în epoca „Luminării"*, tratînd epoca renaşterii noastre culturale şi literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea — îi descifrează rădăcinile ideologiei încă de la mijlocul secolului anterior, prin dubla filieră a circulaţiei periodicelor occidentale şi a pătrunderii la noi a ideilor înnoitoare prin cunoştinţele de limbi şi culturi străine ale fanarioţilor. Relaţia cu metoda lui Paul Hazard nu trebuie să ne mire. D. Popovici nu numai că a audiat la Paris, în anii 1930—1934, cursurile lui Paul Hazard, alături de cele ale lui Daniel Mornet şi F. Baldensperger — companionii întru comparatism ai celui dintîi — dar a şi lucrat în seminarul de literatură comparată, condus de Paul Hazard. Iar în bibliografia la versiunea franceză a cursului de care vorbeam — *La littérature roumaine à l'époque des „Lumières"* (1945) — afirmă că originile mişcării iluministe „au fost studiate în mod magistral de Paul Hazard, *La crise de conscience européenne (1680—1715)*, Paris, 1934"... E adevărat că Paul Cornea — în notele la *Originile romantismului românesc* (1972) — se asociază la criticile care s-au adus „comparatismului interbelic, de obedienţă pozitivistă, structurat în jurul faimoasei „Revue de littérature comparée", întemeiată de Paul Hazard. Dar nu e mai puţin adevărat că, în această lucrare, Paul Cornea citează frecvent cea de-a doua sinteză realizată de Paul Hazard : *La pensée européenne au XVIII-e siècle* (1946).

Ca să revenim la cartea de faţă, trebuie să menţionăm că ea a impresionat şi impresionează nu numai prin uimitoarea erudiţie, dar şi prin memoria creatoare, constructivă, cu care autorul ei o stăpîneşte. Fondul de lectură atent utilizat este imens şi perfect asimilat, deşi e oarecum indigest, fiind vorba — în majoritatea cazurilor — de autori foarte prolifici şi opere ale lor pe care timpul şi uitarea le-au înghiţit pe drept pentru totdeauna. Dar prin modul cum îşi realizează montajul Paul Hazard, ei devin surprinzător de vii pentru moment şi extrem de semnificativi pentru epocă. Căci — fidel raţionalismului francez, deşi acordă atenţia cuvenită laturii afective a sufletului omenesc — Paul Hazard e un arhitect lucid şi pasionat totodată de subiectul său, constituindu-şi cartea ca o demonstraţie logică şi istorică în acelaşi timp, în lumina cîtorva idei directoare. Cea dintîi este aceea că întreg secolul „luminilor" — secolul al XVIII-lea — se află *in nuce* în dramatica dezbatere de idei şi de conştiinţe din perioada 1680—1715, perioadă în care culturile occidentale se despărţeau de Renaştere şi de clasicismul francez, într-o aproape tragică confruntare între catolicism şi Reformă, între monarhia absolută şi dorinţele de libertate ale omenirii, între ştiinţă şi poezie, între raţiune şi sentimente, între viaţă şi bibliotecă, între începuturile capitalismului şi resturile feudalismului. Paul Hazard nu se rezumă doar la studiul literaturii şi al ideologiei literare, ci caută să îmbrăţişeze cît mai multe din toate aspectele vieţii în epocă. E adevărat că i s-a reproşat menţinerea totuşi mai mult la fenomenele de suprastructură, dînd mai puţină atenţie cauzelor identificabile în structura social-politică şi economică a societăţii. Nu putem afirma totuşi că le-a ignorat cu totul. Adevărul este că le-a evocat indirect — conform intenţiei sale de a crea viaţă din însăşi viaţa epocii — aglomerînd mărturii din periodicele vremii, din relatările călătorilor etc. Din ele reies : decăderea comerţului în Spania (p. 55), în contrast cu înflorirea lui în Olanda, la care contribuie nu numai dezvoltarea modernă a sistemului bancar (p. 71—72), dar şi protestantismul, cu ideea de predestinare, care dădea un suport moral ferm activităţii chibzuite a noii burghezii (p. 90) ; prestigiul Franţei, întemeiat pe economia ei echilibrată (p. 57) ; dezvoltarea economică şi socială a Angliei, prin tot ceea ce a urmat instaurării pe tron a lui Wilhelm

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

de Orania (p. 62—66); raza oraşelor occidentale în care se tipăreau cărţi ce dinamitau vechea orînduire; rolul deschiderii noilor căi de comunicaţie în difuzarea acestor cărţi; rolul conturilor deschise la băncile din Haga pentru liber-cugetătorii din alte ţări (p. 87) etc.

Nu e mai puţin adevărat însă că în centrul atenţiei lui Paul Hazard stă viaţa ideilor şi aceasta se află în litera tipărită. Ceea ce e uimitor aici nu e atît cîte cărţi a citit Paul Hazard în vederea acestei sinteze, cît mai ales cîte sute de volume au putut să apară în această perioadă a crîncenelor lupte între idei. Foarte multe dintre ele erau bine scrise şi mai ales bine gîndite şi totuşi timpul le-a depăşit şi le-a înghiţit. E oarecum melancolic să constaţi cît de puţin rămîne, peste secole, din imensa trudă a gîndirii şi a scrisului şi, totuşi, cît de necesară era la timpul ei. Nu e mai puţin adevărat iarăşi că sinteza lui Paul Hazard a fost mult mai înlesnită de multitudinea şi acurateţea izvoarelor pe care le-a avut la îndemînă: numeroase biblioteci, colecţii de periodice ale timpului, ediţii moderne şi ample de corespondenţă, memorii etc. De asemenea, l-au sprijinit numeroase studii, cu caracter monografic sau vizînd aspecte parţiale din epocă, semnate fie de autori celebri fie de modeşti şi oneşti cercetători; Henri Bergson, Salvador de Madariaga, J. Huizinga, Gustave Cohen, Menendez y Pelayo, G. Lanson, Leon Brunschvicg, Louis Cazamian, Giulio Natali, H. J. Reesink, R. H. Tavney, A. Rebellian, A. M. Schmidt, V. Giraud, G. Ascoli, Pierre Abraham etc.

Dacă verificăm data apariţiei lor, constatăm că toate aceste studii au fost publicate — cu o singură excepţie — în perioada pregătirii sintezei lui Paul Hazard; 1923—1933. Credem că din aceste constatări se pot trage şi unele concluzii edificatoare asupra condiţiilor şi împrejurărilor ştiinţifice în care se poate realiza o sinteză durabilă. Dar aceste nume de autori ne mai spun şi altceva. Ne indică limitele bazei de informaţie a lui Paul Hazard. Ele provin toate din Occidentul Europei şi se referă aproape numai la el. Pentru Paul Hazard, Europa îşi are, spre Orient, limitele în Italia şi Germania. Rareori şi sumar, investigaţia lui se aventurează pînă în Suedia, Polonia, Ungaria şi Boemia. Surprinzătoare e foarte puţina atenţie care se acordă Monarhiei Austriace, a cărei complexitate de viaţă culturală, chiar în epocă, merita din plin să fie avută în vedere. Transilvania — unde succesiunea mişcărilor de reformă are atîtea aspecte particulare — e ca şi inexistentă, iar Principatele Române nici nu figurează, pentru Paul Hazard, pe harta spirituală a Europei. Ne consolăm cu faptul că — mai ales în ultimul timp — au apărut şi la noi contribuţii de valoare pentru cunoaşterea secolelor XVII şi XVIII. Prestigiul de care se bucură astăzi comparatismul românesc sperăm că le va face să ajungă măcar de acum înainte la cunoştinţa savanţilor occidentali.

Ovidiu Papadima

Literary Criticism and Sociology, 1973

Being the fifth volume of the series *Yearbook of Comparative Criticism*, the collection edited and prefaced by J. P. Strelka gathers in three broad sections thirteen studies devoted to the problems and methods of literary sociology. The unity of the collection, in spite of the diverging opinions advanced by the authors, is ensured by both the common interest in the subject and the emphasis on the plurality of angles of interpretation opened in an interdisciplinary research as literary sociology.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

The authors differing as nationality[1] and professional field — specialists in Slavonic or German philology, literature, anthropology, ethnology, mass media etc. — express their own point of view which at the same time represents a broader position of the stage of the specialty research in different schools: American, British, German, Soviet. The contribution about the French school which would have rounded off the general picture offered by the book is unfortunately missing and we have the editor's apologies for it (see the *Preface*).

The three large chapters structuring the material — basic theoretical problems, special historical problems, metacritical synthesis — maintain the necessary proportion in the economy of the work between the enunciation of principles and the methodological applications and exercises. The most interesting studies are undoubtedly those included in the first two sections, the third one (p. 209—p. 281) being as a matter of fact an ample account on the development of the sociological methodology in the study of literature in four national schools: *Sociological Methods in Twentieth-Century Russian Literary Criticism* (Peter Brang), *Literary Criticism and Sociology in Germany* (Hans Norbert Fügen), *Recent British and American Studies Concerning Theories of a Sociology of Literature* (Hans H. Rudnick). Useful by the referential minuteness these specific syntheses are first of all interesting for the specialist as historical documentary material, as landmarks and comparative data. Mention should be made of the relevance of the historical review for the statute and the importance of the literary sociological research in various countries.

The first section consists of four articles about questions of principles concerning literary criticism and sociology. Advancing no novel viewpoint, Walter H. Bruford (*Literary Criticism and Sociology*) pleads in favour of the sociological method in literature supporting it with historical and illustrative arguments. His opinion unequivocally expressed is that "sociology of literature may perhaps best be regarded then as an extension of literary history to include an account of as many as possible of the inummerable connections which can be discovered between literature and social life. By such an extension literary history is brought nearer to being a history of culture in general". (p. 18). The definition is no more than a truism for the majority of literary historians who thus appear to have been practising in sociology without even being aware of it. As general, though more systematical, is Paul Ramsey's article with the same title, who proposes to demonstrate a number of eight theses which are commonsensical judgments expressing the author's reserves to the sociological research of literature otherwise than it has already been done by the literary historian. "Literary and social studies have distinct and central methods; respectively, the careful observation and comparison of deeply experienced literary texts and the careful observation and comparison of deeply experienced human activities." (p. 21). In relation with the content of Ramsey's article ths title is meant to establish a distinction between literary criticism on the one hand and sociology on the other, (the attribute "literary" referring only to "criticism"), unlike the meaning of the same title, of the whole volume this time, where the connection is stressed (the attribute "literary" refers to both "criticism" and "sociology").

In the category of those who aeknowledge the possibility and even the existence of a clear cut distinction between academic criticism (the traditional Literaturwissenschaft) and literary sociology, between which the relationship "is not exactly what one would call collegial", Jeffrey L. Sammons (*The Threat of Literary Sociology and What To Do about It*) points

---

[1] Peter Brang, University of Zürich; Walter H. Bruford, St. John's College, Cambridge; Hans Norbert Fügen, University of Heidelberg; Maxwell H. Goldberg, Converse College, Spartanburg, South Carolina; Vytautas Kavolis, Dickinson College; Harry Levin, Harvard University; Emil Wilhelm Mühlmann, University of Heidelberg; Paul Ramsey, University of Tennessee, Chattanooga; Hans H. Rudnick, Southern Illinois University, Carbondale; Jeffrey L. Sammons, Yale; Alphons Silbermann, University of Köln; Zdenko Škreb, University of Zagreb; Karl Tober, University of Witwatersrand, South Africa.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

out that the differences concern not so much the genetic or ontological statute of literature as the importance attached to literary tradition. From this standpoint literary sociology can be a challenge only for that academic criticism which overestimates the significance of education through literature and the elitis of the so-called literary culture that becomes "a neo-Romanticism, often ecstatic and sometimes obscurantist /and/ which elevates literature to a redemptive universalism that sociological results flatly contradict". (p. 36). The position of the sociological research appears democratic and humanistic, laying emphasis on the function of a civilizing agent of the study of literature which should take into account the interaction with human experience on the whole.

Considering that the attempts to study the relations between literature and sociology have been made on the basis of the drama and the novel, Karl Tober tries to elucidate the connections between poetry, history and society (*Poetry, History and Society? Reflections on Method*) by analysing the evolution of the lyric as function of the historical stage. The demonstration skilfully led starts from the accurate dissociation among various degrees of social determinism on literary forms, pointing out the danger of generalizing the normative historical-social factors in the study of poetry, strongly marked by the personal element. The conclusion reached by the author after having showed the risks of a schematic application of extreme alternatives — the direct and exclusive transference of the principles of sociology to the study of literature and history or the denial of any possibility of interconnection — is only partial: if sociological studies of literature should be initially based on considerations referring to the changing consciousness of reality not all the historical and sociological problems concerning poetry can be detached from the wider question concerning the relationship between literature and reality (see p. 52), because these can turn into barriers for the genuine poetic value. With this precision of a significant interpreting detail, Tober's opinion about systematizing the possible relationships avoids the rigid pattern running against the essential quality of the poetic. As a matter of fact this study makes the necessary transition to the second section including the most numerous and perhaps the most remarkable contributions of sociological research.

The six studies can be classified into two categories according to the specific attention paid to the literary phenomenon: two of them refer to extraliterary researches in the broader socio-cultural field and the other four are particularly concerned with the literary phenomenon proper, sociologically considered. Interesting and richly illustrated, the two studies written by Maxwell H. Goldberg (*The Reticulum as Epochal Image for the Technotronic Age*) and Harry Levin ("*A Matter of National Concern*": *The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*), based exclusively on the study of the American sociocultural context, belong to the *genus proximus* McLuhan and Wylie Sypher.

Out of the other four studies the one signed by Alphons Silbermann (*On the Effects of Literature as a Means of Mass Communication*) deals with the position and the destiny of the emitter and the receiver in a society ruled by the multimedia system, in an analysis of the process of distribution and reading. The result is that in the conditions of the informational revolution in the society of today and of tomorrow "literature as mass medium — that is a sociocultural institution that has more to offer than a salable product — "(p. 191) will become an "informational system" subject to the social responsibility and which will vary from "popular culture to "elitist culture; the conclusion is at the same time a challenge in which competitive publishing houses can be particularly interested.

The remaining three studies are in our opinion the most relevant in the analysis of the literatury work from a sociological standpoint. Vytautas Kavolis (*Literature and the Dialectics of Modernization*), on the basis of two recent plays he analyses, answers three questions raised in the preliminaries: he elaborates a theory of the structure of the literary work, a theory of the effects of the social processes of modernization on the imagination, and a conception

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

of the manner in which the raw material of the imagination is transformed into the structure of literary works (see p. 90). Kavolis works out a table-system in which he indicates the differences in the reception of modernization according to the reaction capacity of the receiving subject: the "pre-modern" type of a disjunctive nature — the "modernistic" and the "underground" — and the "post-modern" type aware of the alternatives and willing to reconciliate them. The possible reactions determine in their turn the processing of the life material. In conclusion the author proposes a sociological model for the analysis of the work of art, a model which "distinguishes three levels of analysis: (a) raw material of the imagination (the "psychocultural qualities"), (b) cognitive structure (the "meaningful systems" identifiable in an artistic work), (c) the perceptual structure (the "visible format "or sequence of events in a play) (p. 104). The "systematic" analysis proposed by Kavolis is not only an original model but also a starting point for theoretical debates.

The *Socioliterary Sketches* presented by Wilhelm Emil Mühlmann (*Tradition and Revolution in Literature*) follow in four stages the dialectic process of the confrontation tradition-innovation: democratization of culture, politicization of culture, committed literature, revolutionary traits (the pariah motif and the gnostic elements). If the demonstration is convincing especially when dealing with the revolutionary traits, the author's conception regarding committed literature, considered "false revolutionary", is objectionable as starting from the wrong premises. A reply is to be found in this respect in Zdenko Škreb's study devoted to the same concept. *Littérature engagée* which attempts to do away with the difficulties of defining the notion: the ambiguity and the insufficient delimitation of the meaning of the word and the subordination of the category to a notion of a wider scope, „la poésie de circonstance". He distinguishes between occasional poetry in a narrow, limited sense as functional art — with reference to the content — and occasional poetry with reference to the process of literary creation. Škreb also points out that, as a matter of fact, the whole poetry is somehow committed, i. e. in a form in which inherent politics is discovered and revealed according to Sartre's words: „la littérature est par essence prise de position". Commitment not only does not exclude but implies aesthetic quality. Even if he does not make strict delimitations of the notion discussed, Škreb's points of view are welcome in a possible and necessary debate. And that is also one of the main merits of the collection, besides its undoubtedly rich documentation and precious observations.

Ileana Verzea

Literatura rusă de la sfîrşitul secolului XIX-începutul secolului XX

La cumpăna celor două secole fenomenul literar rusesc apare în forma cea mai complexă şi contradictorie, cu accentuate implicaţii politice şi sociale, din întreaga istorie a acestei literaturi. Este perioada care, reprezentată printr-o curbă a evenimentelor politice, înregistrează înalte avînturi, dar şi căderi abrupte. Reacţia de după actul terorist de la 1 martie 1881, avîntul dinaintea primei revoluţii din 1905, reacţia de după lovitura de stat de la 3 iunie 1907, un nou avînt înaintea primului război mondial şi victoria primei revoluţii socialiste constituie doar o prezentare schematică a valorilor care au zguduit pămîntul rusesc, au creat noi crezuri, au distrus altele. Literatura s-a aflat la răscruce de drumuri, la această răscruce

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

a vremurilor. Modalităţile realismului „clasic" (Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi) devin oarecum nepotrivite pentru o perioadă atît de tulbure şi se schimbă de la sine; apar voci noi ale modernismului, programatice, dar şi practice; se cimentează „literatura proletară", care impune unghiul marxist de teoretizare şi creare a literaturii.

S-au încercat cristalizări ale acestui moment literar în chiar perioada amintită, dar, create de reprezentanţi ai uneia sau alteia din direcţii, ele au ilustrat, de regulă, doar un unghi de vedere. Celelalte tendinţe erau fie discutate polemic, fie negate sau ignorate. După Revoluţia din Octombrie manualele şi istoriile literare au subliniat doar contribuţia literaturii democrate şi marxiste, tratînd literatura modernistă în treacăt, negînd valoarea ei, simplificînd-o sau amintind-o uneori doar în note de subsol. De aceea, cu toată multitudinea volumelor existente de istorie a literaturii, apărea imperios necesitatea elaborării unui tratat amplu, obiectiv, care să restabilească adevărul literar al acestei epoci atît de importante pentru evoluţia literaturii.

Apariţia în ultimii ani (1968—1972) a celor trei tomuri, *Literatura rusă de la sfîrşitul secolului XIX — începutul secolului XX*, elaborate de un colectiv condus de B. A. Bialik, E. B. Tagher şi V. R. Scerbina de la Institutul de literatură universală „A. M. Gorki" din Moscova, împlineşte cu succes sarcina de a prezenta pertinent epoca amintită. Prin însăşi alcătuirea tratatului, este evidentă încercarea de a elucida probleme nerezolvate sau lăsate la o parte. Fiecare din cele trei părţi conţine, în afara comentariului organizat în capitole de sinteză, o „cronică a evenimentelor literare", care ocupă aproximativ jumătate din fiecare tom. Iar în totalitatea sa, tratatul are un declarat ton polemic împotriva teoriilor extremiste sau unilaterale legate de perioada studiată.

Refuzînd posibilitatea organizării materialului în capitole cu caracter general, urmate de mici schiţe monografice, modalitate larg răspîndită în alcătuirea istoriilor literare, autorii scriu numai articole de sinteză, chiar cu riscul de a fragmenta activitatea literară a scriitorilor. Alcătuirea este facilitată şi de pendularea majorităţii scriitorilor între diferite direcţii literare (tradiţionale sau înnoitoare), fapt care oferă posibilitatea unei delimitări mai stricte a perioadelor de creaţie. Desigur, în cadrul fiecărui capitol se ajunge inevitabil uneori şi la tratarea fiecărui scriitor în parte, mai cu seamă a operelor aparţinînd perioadei studiate. Se urmăreşte de fiecare dată sensul tematic şi modalităţile artistice folosite, respectîndu-se principiul unităţii de conţinut şi formă. În mare, organizarea fiecărui volum urmează o schemă simplă, care uşurează cercetarea materialului de către cititor: se deschide printr-un capitol introductiv, cu prezentarea generală a literaturii pe fondul social-politic al anilor[1] respectivi; apoi, în capitolele următoare, se analizează evoluţia fiecărei tendinţe majore: apariţia şi dezvoltarea „realismului socialist", destinul realismului „clasic" şi modalităţile noi ale lui, impuse de cerinţele vremii, apariţia şi dezvoltarea formelor, „modernismului". Întreaga lucrare este elaborată conform cu principiul enunţat la început că „literatura e un proces determinat de legi obiective şi nu o sumă de individualităţi" (vol. I, p. 41).

Încercînd să delimiteze mai strict şi ştiinţific tendinţele literare, să descopere şi să precizeze bazele de apariţie şi sensurile lor, să evalueze just valoarea şi contribuţia acestora în procesul istorico-literar, autorii sînt nevoiţi să combată sever teoria „crizei literaturii" în perioada amintită şi a „domniei decadentismului", teorie răspîndită după Revoluţie şi luată drept punct de plecare pentru istoriile literare elaborate pînă în anii '60. B. V. Mihailovski[2] accentuase ideea posibilităţii dezvoltării rapide, pînă la atingerea apogeului, a „literaturii decadente", prin sleirea realismului „clasic" sau „critic", pe de o parte, şi a începuturilor firave ale celui „socialist", pe de alta, fapt ce a creat un moment de impas la graniţa celor două secole. Prin această teorie, de altfel sprijinită forţat pe articolele lui Lenin, care demonstra „criza" narodnicismului rus, se ajungea la impasuri, rezolvate tot forţat. Astfel creaţia lui

[1] Primul volum cuprinde anii 1892—1900; al doilea: 1901—1907; al treilea: 1908—1917.
[2] B. V. Mihailovski, *Literatura rusă în secolul XX*, Moscova, 1939.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cehov şi a lui Tolstoi, incompatibilă cu apogeul „literaturii decadente", erau plasate incorect în perioada anterioară. Tratatul de faţă demonstrează falsitatea acestei concepţii, într-un mod logic şi coerent, dintr-un punct de vedere marxist-leninist, utilizînd un bogat material ilustrativ. Autorii lărgesc vizibil sfera noţiunilor de realism „critic" şi „socialist", recunosc şi analizează contribuţiile, mai ales de ordin estetic, ale direcţiilor moderniste, pînă acum considerate adesea ca factori care au dăunat literaturii ruse, negîndu-li-se orice merit. Sînt plasaţi acum judicios într-un context literar poeţi de talia lui A. Block şi V. Briusov, care aparţineau sau aparţinuseră declarat simbolismului rus. Înţelegînd împletirea strînsă dintre tendinţele literare, opuse, se renunţă la etichetări rigide şi este recunoscută realitatea coexistenţei de elemente variate la unul şi acelaşi scriitor (Leonid Andreev, Feodor Sologub şi alţii).

Un merit incontestabil al lucrării îl constituie reevaluarea unor personalităţi literare, receptate parţial şi unilateral în primele decenii după Revoluţie. Este cazul lui Leonid Andreev, care după o epocă de glorie spectaculoasă (în timpul vieţii lui), este recunoscut după Revoluţie numai pe linia „tradiţională, sentimental-umanistă" a operei sale, ignorîndu-se „lucrările cele mai specific andreeviene", unde predomină „motivele coşmarului şi spaimei în faţa existenţei" (vol. II, p. 131). Respectîndu-se principiul esenţial pentru o istorie literară de privire globală, concisă, dar şi de informaţie, autorul subcapitolului (V. A. Keldîş) valorifică concepţiile unor cercetători, care de la sfîrşitul anilor '50 încep să formuleze noi puncte de vedere asupra operei lui L. Andreev. Este vorba de studiile şi comentariile lui V. Ciuvakov, K. Muratova, L. Iezuitova, V. Bezzubov, A. Naumova. În tratatul de istorie a literaturii, V. A. Keldîş analizează sumar cîteva aspecte, pornind de la contradicţiile tematice, filozofice, tehnico-artistice ale scriitorului rus, contradicţii care în timpul vieţii lui Andreev au făcut aproape imposibilă o tratare obiectivă, şi accentuează caracterul protestatar, rezultat prin distrugerea „ieşirilor liniştitoare" din impasul vremii: izolarea de mase în „turnul de fildeş", religia sau dreptul destructiv al „supraomului" (teorie nietzscheană de largă circulaţie în epocă). De asemenea, sînt subliniate înnoirile în formă, expresivitatea stilului, Andreev devenind prin unele opere un predecesor al expresionismului de mai tîrziu. Într-o nouă lumină sînt puşi unii reprezentanţi ai modernismului rus, ca, de exemplu, Feodor Sologub şi alţii.

În afara capitolelor de comentariu pertinent şi nou, în general unitar, deşi lucrarea e alcătuită de un grup relativ larg de colaboratori (B. A. Bialik, V. A. Keldîş, L. M. Poliak, L. A. Evstigneeva, E. B. Tagher, B. V. Mihailovski, N. N. Evgheniev, Z. S. Papernîi), ne-a atras cu deosebire atenţia partea a doua a fiecărui volum: *Cronica evenimentelor literare*, organizată cronologic [3]. *Cronica* analitică impresionează prin amploare şi în acelaşi timp prin puterea de a selecta evenimentele cele mai importante, nu numai de ordin strict literar. E adevărat că spaţiul cel mai întins îl ocupă anunţarea apariţiilor de opere, prezentarea de diferite reviste, dispute literare, premiere teatrale, incidente, confuzii literare şi ecourile lor adesea contradictorii şi polemice, stîrnite în diverse cercuri ale vieţii culturale. Dar, concepînd fenomenul literar ca parte componentă, de neizolat, a întregului fenomen artistic, născut pe un anume fond social-politic, sînt comentate cu aceeaşi acurateţă evenimentele cu caracter mai larg (articole politice, demonstraţii studenţeşti, congrese, comemorări, întemeieri de societăţi politice etc.), cu repercusiuni directe sau indirecte în procesul culturii. Sînt, de asemenea, prezente vernisaje, polemici de ordin filozofic, represaliî împotriva tendinţelor democratice şi progresiste în literatură şi artă, sînt reproduse fragmente din corespondenţa vremii etc. Pentru a înlătura orice subiectivism, pe de o parte, şi pentru redarea atmosferei şi a tonului vremii, pe de alta, se renunţă în majoritatea cazurilor la rezumate, oferindu-se celui interesat citate reprezentative. În pofida numeroaselor date bibliografice, a prescurtărilor, iniţialelor, cifrelor şi chiar a notelor explicative de subsol, *Cronica* se citeşte şi se urmăreşte cu uşurinţă, aproape ca un roman istoric-literar. *Cronica* are o funcţionalitate multiplă: completează şi

[3] Au colaborat la alcătuirea ei: A. A. Tarasova, E. G. Kolîada, M. G. Petrova.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

argumentează ilustrativ comentariul capitolelor precedente, oferă o imagine vie a vieţii culturale şi mai ales constituie un nepreţuit instrument de lucru pentru laboratorul unui cercetător. În acelaşi timp, ni se pare că prin modalitatea coerentă şi explicativă a dispunerii materialului, *Cronica* capătă un caracter de sine stătător. Şi ne punem întrebarea dacă nu ar fi binevenită lărgirea acestui mod de elaborare a unor asemenea cronici analitice, nu numai pentru întreaga literatură rusă, dar şi pentru literatura română.

Literatura rusă de la sfîrşitul secolului XIX — începutul secolului XX reprezintă nu numai un succes în munca de cercetare literară sovietică, ci, credem, şi o contribuţie inedită în seria tratatelor de istorie literară pe plan mai larg.

Ana Maria Brezuleanu

José Ortega y Gasset, Meditaţii despre Don Quijote

Filozof profund şi original, profesor şi orator de talent, fin artist al cuvîntului, Ortega y Gasset este, alături de Unamuno, unul dintre cele mai alese spirite ale gîndirii contemporane. Cu cîteva excepţii (o traducere în „Adevărul literar şi artistic" (1927), un fragment publicat în „Revista Fundaţiilor" *Despre mizeria şi splendoarea traducerilor* (1942), unele referinţe în „Mişcarea literară" (1925) şi „România literară" (1932), ale unor comentarii ale lui G. Călinescu pe marginea cărţii *Dezumanizarea artei*, apărute în „Lumea" (1946) şi un studiu al Ninei Façon despre Unamuno şi Ortega y Gasset (1939), despre acest ilustru gînditor nu s-au scris prea multe în România.

Meditaţii despre Don Quijote, deşi o carte de tinereţe, este dotată cu o maturitate de gîndire ieşită din comun. Ea anunţă lucrările de mai tîrziu ale lui Ortega y Gasset şi pune în lumină problemele care îl preocupă pe filozof, precum şi metoda sa de lucru. Ortega y Gasset îşi desfăşoară firul meditaţiilor pornind de la fapte reale, întîmplătoare, cu caracter obişnuit, aparent lipsite de semnificaţii, şi coboară în adîncimea lor, la origine, le reface evoluţia şi conexiunile cu o logică, o claritate şi o simplitate care uimesc. Natura, poezia, viaţa, concretul transpar din cele mai complicate şi mai profunde probleme filozofice, incitînd lectorul spre meditaţie.

Micul volum din 1914 este un eseu de „amor intellectualis", în care intuiţia şi erudiţia se află în osmoză perfectă. Înzestrată cu un parfum tainic, filozofia începe aici să se cristalizeze, iar critica se transformă în artă. Transpare un cult al vieţii, o ridicare a ei la treapta de criteriu al adevărului. Stăpînit de o ardentă dorinţă de cunoaştere, dornic de a trasa drumul cel mai scurt spre plenitudinea înţelesului capodoperei lui Cervantes, Ortega y Gasset încearcă să limpezească „quijotismul" cărţii şi nu al personajului, să ofere modalităţi noi, posibile, de a privi lucrurile, să trezească la viaţa spiritului o nouă Spanie, deschisă larg spre Europa.

Clarificarea cîtorva concepte filozofice, schiţarea unei teorii a realităţii şi a posibilităţii cunoaşterii ei prin utilizarea metaforei geniale a „pădurii" în explicitarea raportului claritate-confuzie, realitate-aparenţă, realitate superficială şi realitate profundă îl duc pe gînditor la afirmarea existenţei unei multiplicităţi de perspective, în funcţie de coexistenţa dintre eu şi împrejurări. Aceste demonstraţii logice fac posibilă considerarea capodoperei lui Cervantes drept o carte cu semnificaţii mereu sporite, un caz tipic de profunzime asemeni pădurii. „Don Quijote este cartea cu efect de perspectivă prin excelenţă", sensibilă la o nouă interpretare

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

în fiecare epocă. „Nu există nici o altă carte cu o putere atît de mare de aluzii simbolice la înțelesul universal al vieții și totuși nu există nici o altă carte în care aflăm mai puține anticipări, mai puține indicii pentru propria ei interpretare" (p. 107) — va spune Ortega y Gasset.

În acest eseu el dezvoltă teoria despre roman, apariția lui ca gen literar bine determinat și susține existența genurilor literare ca „teme radicale" într-o epocă în care în general tocmai aceasta se tăgăduia. *Don Quijote* e socotit roman tragi-comic, sînt discutați termenii componenți, pornindu-se de la tragedie și comedie, epicul e privit în apariție și evoluție, ca urmare a distrugerii miturilor printr-o viziune ironică asupra istoriei. Halucinanta realitate, cea aparentă, superficială și cea profundă îi prilejuiesc o comparație interesantă, deși discutabilă, între culturile mediteraneene și germanice. Virtuțile acestui prim roman modern al literaturii universale sînt privite comparativ cu cele ale romancierilor prețuiți: Flaubert, Stendhal, Dostoievski, Proust, Balzac, subliniindu-se nuanțat calitățile și limitele genului, apreciindu-se caracterul „stufos", „tărăgănat", pe care îl capătă romanul la Dostoievski. În epoca modernă, cu toate dificultățile care stau în fața prozei românești, *Don Quijote* ne apare în toată măreția, rezistînd timpului, îmbogățindu-și sensurile, lectura lui suscitînd aceeași delectare.

Lucrare cheie în descifrarea cărții lui Cervantes, îndrăzneață și subtilă prin conținut și formă, lipsită de pedanterie sau de erudiție sterilă, acest eseu încearcă să completeze lectura, să lumineze opera. Ea poate surprinde, căci nu se vorbește prea mult despre autor, nici despre detaliile creației sale, în schimb i se creează lui Cervantes atmosfera cea mai favorabilă pentru înțelegerea cărții. Ea însăși un fel de roman, *Meditațiile despre Don Quijote* constituie și astăzi una dintre cele mai solide și mai convingătoare interpretări, cu atît mai mult cu cît apărea într-o vreme cînd mai erau ignorate mirajele realului și valoarea estetică a romanului.

Prefața lui Andrei Ionescu (care a tradus cartea, adnotînd-o și prevăzînd-o cu un tabel cronologic) discută esența filozofiei lui Ortega, explicînd dialectica „rațiunii vitale". Atitudinea față de Spania și problemele ei e privită comparativ cu cea a lui Unamuno, stabilindu-se apropieri, puncte comune și deosebiri. Prin perspective multiple asupra realității se subliniază viziunea limpede și deschizătoare de orizonturi noi a filozofului, căci discutarea coordonatelor esențiale ale romanului lui Cervantes oferă înțelegerea unui întreg stil național de viață și artistic. Se desprinde cu claritate scopul meditațiilor, care se vor niște „mîntuiri", în sensul dat de umaniștii secolului al XVII-lea; care își propun, adică, să descopere destinul Spaniei, supunînd unei critici aspre și lucide tradițiile naționale. Studiul ne dezvăluie un patriot și un vizionar, „un ochi imens al Spaniei contemporane, deschis spre cultura universală și capabil să o contemple ca pe un spectacol" (p. 17). Cu aceeași seriozitate este întocmit și tabelul cronologic, care dincolo de etalarea datelor celor mai importante despre viața, opera și activitatea filozofului, conține și comentarii utile, completînd în mod necesar studiul introductiv. Astfel, aflăm în ce măsură a fost Ortega influențat de neokantianism, limitele acestuia, sensibilitatea față de orientarea krausistă spaniolă, încercarea de a-și făuri un sistem filozofic propriu, conținutul său. Ortega e numit continuator original al generației de la '98 (nici epigon, nici reprezentant al ei cum în general se afirmă). Prin orientarea sa liberală și democratică, prin influența binefăcătoare exercitată asupra vieții politice și literare spaniole, el este un exponent al unui nou tip de scriitor. Asemuit cu Garcilaso și Cervantes, „Ortega este tipul spaniolului integral, de cultură europeană" (p. 27), a cărui „influență culturală e comparabilă în arie hispanică numai cu aceea al lui Erasmus" (p. 35). Și, în încheiere, cîteva cuvinte despre traducere. Versiunea română păstrează cu fidelitate frumusețea și limpezimea frazei stilistului remarcabil care este Ortega. Andrei Ionescu se dovedește a fi un cunoscător complex al limbii și literaturilor ibero-americane prin tripla sa activitate de pedagog, de redactor și mai ales de traducător încercat. Și dacă la acestea adăugăm curiozitate pentru fenomenul literar, decență și finețe, credem că nu am exagerat.

Medeea Freiberg

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Ricardo Gullón, Una poetica para Antonio Machado

Antonio Machado se numără printre puţinii poeţi moderni ce poartă de mulţi ani eticheta sau aureola de „clasic" datorată operei sale aparent transparente, fără dificultăţi şi îndrăzneli metaforice, dublată de o viaţă monotonă, lipsită de zguduiri marcante. Apropierea de creaţia sa s-a făcut de cele mai multe ori fără perspectiva necesară studiilor de istorie literară, dar mai ales fără a se încerca cercetarea dintr-un unghi de vedere modern. Timp de aproape două decenii poetul a fost catalogat cînd între membrii „generaţiei de la '98", cînd printre „modernişti" începutului de secol, vehiculîndu-se în legătură cu poezia sa o serioasă cantitate de locuri comune. În afara monografiei lui Ramón de Zubiría — exegeza machadiană e formată, în principal, din articole mai mult sau mai puţin întinse, mai mult sau mai puţin ocazionale. Singurul machadist consecvent este Sánchez Barbudo — consacrat însă prin studiile sale de adîncă profunzime asupra lui Unamuno sau Jiménez. În acest context cartea lui Ricardo Gullón apare nu numai ca binevenită, pentru a îmbogăţi o listă, ci mai ales, credem, se face marcată pe această listă prin poziţia cu totul nouă pe care o adoptă criticul. Cercetător mai vechi al modernismului, pe care îl înţelege într-un mod mai larg, apropiindu-l generos de accepţia europeană a termenului, Gullón — convins sau tentat de posibilitatea de abordare a operei în sine, eludează complet relaţiile extraliterare, ce implică studiul contextului şi al amănuntului biografic relevant. Nu va mai relua problemele bine cunoscute ale încadrării lui Machado, nici nu-i va studia evoluţia, înclinînd sau nu, spre opinia lui Dámaso Alonso, care-l acuză pe poet de sterilitate spre finalul creaţiei. De această dată ni se propune pătrunderea în universul poeziei machadiene — pătrundere ce implică ideea că poezia trăieşte şi se constituie ca atare prin cuvînt, cu toate atributele acestuia. După ce-şi prezintă metoda de cercetare, criticul porneşte, în capitolul preliminar intitulat „Materia y sustancia" (Materie şi substanţă), să explice rolul cuvîntului ca purtător al esenţei realităţii, de care însă, în momentul transformării în poezie, se poate face abstracţie, fără ca să se altereze încărcătura ideatică sau emoţională a „verbului". Mergînd mai departe, încearcă — cum de altfel va încerca de-a lungul întregii cărţi — să descopere „misterul" cuvîntului la Machado.

Gullón se găseşte în faţa unei opere de o deplină limpezime — cu o simbolistică evidentă — o operă însă de prim rang, ce pare că se oferă integral, fără a lăsa nimic cercetătorului, şi în acelaşi timp operă în care cuvîntul simplu deţine puterea magică şi emoţională a domeniului poetic. Adept al ideii că originalitatea operei poetice nu rezidă în tematică (şi face o serie de comparaţii — Machado — Bécquer — Rosalía de Castro pe motivul „spinului înfipt în inimă") ci în felul în care se aranjează cuvîntul într-o sintagmă, apoi în capacitatea creatorului de a întui întreaga generozitate a cuvîntului şi de-a o folosi integral, Gullón studiază în două capitole succesive „Ritmul" şi „Tăcerea", relevînd tocmai capacităţile expresive ale cuvîntului în context — şi înţelegînd prin capacitatea expresivă atît folosirea recurenţei, a vibraţiei, a unei anume sintaxe, ca mijloace relevante, cît şi omisiunea, absenţa cuvîntului care adînceşte expresia spre zone de profunzime lirică. În acelaşi timp Gullón cercetează „tăcerea" — la modul conceptual — indicînd variantele prin care se sugerează în opera poetului. Însă această tendinţă de a îngloba un studiu de concept (fie el redus) în cadrul unei analize la nivelul cuvîntului şi al posibilităţilor lui semantice face ca cercetarea să nu apară riguros modelată. Uneori criticul cedează intenţiei de a releva inefabilul, şi de la un tip de analiză trece la altul — tot atît de valabil în sine, dar diferit de analiza „formalistă" pe care o încearcă. Din nou în domeniul limbajului sugestiv disociază tonurile şi tonalităţile, folosind cu succes larga şi interesanta experienţă a şcolii stilistice spaniole, iniţiată de D. Alonso şi Carlos Bousoño.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Cele mai interesante capitole ale cărţii ni se par a fi al V-lea, intitulat „Espacio" (Spaţiul), şi următorul, „Tiempo" (Timpul). În acest moment al investigaţiei, Gullón atinge într-adevăr coloana vertebrală, axul central al creaţiei machadiene, relevat de multe ori pînă acum, şi anume timpul, în legătură cu care pune problemele devenite clasice ale timpului psihologic şi cronologic, al memoriei şi uitării — al distanţelor temporale ce reprezintă un „mîine" şi un „ieri". Analiza este riguroasă şi densă, bazată nu pe ideile filozofice ale epocii (Bergson — mult comentat ca maestru al lui Machado — ca şi fenomenologia heideggeriană), nici pe amănuntul biografic, ci doar pe o esenţială şi cuprinzătoare cercetare a operei la nivelul expresiei—al limbajului, în care relevante sînt adverbele sau verbele gradate, fiecare cu altă încărcătură emoţională. Revenind la capitolul despre „spaţiul machadian" întîlnim pentru prima oară o cercetare la nivelul universului poetic care însă să încerce pe lîngă mult bătuta coordonată temporală, completarea acesteia prin deschidere pe orizontală. Gullón (vizibil influenţat de „spaţiul poetic" al lui Bachelard), descoperă un spaţiu — oglindă, un altul reprezentat prin galerie — labirint şi, în sfîrşit, „spaţiul timpului", cel care reprezintă domolirea şi captarea duratei, aşezarea timpului prin cercetarea timpului memoriei şi al visării. Poate însă cel mai important moment al cercetării spaţiului liric machadian este acela în care apare intenţia temporizării acestuia — a dinamizării prin adăugarea coordonatei verticale. Din păcate, Gullón se opreşte la o expunere exemplificată sporadic, fără a intra în mari profunzimi, care i-ar permite o cercetare pe multiple variante ale creaţiei lui Machado. E drept, în economia cărţii sale „Spaţiul" şi „Timpul" reprezintă doar două capitole, grele de sugestii şi mai ales ca formulare, încercînd o îmbinare a cercetării de tip fenomenologic cu cea descriptiv formalistă, dar, credem noi — aceasta este de fapt drumul ce trebuie continuat în legătură cu poezia lui Machado. Ultimele capitole sînt dedicate „ Distanţei", în care se reiau unele dintre ideile lansate în legătură cu „Spaţiul" — mergîndu-se însă pînă la relevarea raportului lector — operă, apoi Gullón se întoarce la stilistică, intitulîndu-şi ultimele două părţi „Condensare; Modalităţi şi tehnici", analizînd ca posibilităţi de dinamizare spre esenţă a cuvîntului, concentrarea, abstractizarea, ecluziunea, sugerarea şi aluzia; iar ca tehnici, juxtapoziţiunea, metonimia, imaginea şi simbolul. Criticul urmează, cu fineţe şi fără a abuza, cercetarea cuvîntului ca instrument şi mijloc de expresie lirică, încercînd să-şi asigure o poziţie proprie faţă de cercetarea lui Bousoño, de exemplu.

Această *Poetică pentru Antonio Machado* vine să suplinească un gol şi să deschidă un drum. Ricardo Gullón dă dovadă de curaj, abandonînd vechea manieră de cercetare şi încearcă — cu noile instrumente de lucru — relevarea esenţelor cristaline ale unei poezii ce s-a caracterizat prin simplitate şi transparenţă, şi pentru aceste motive a fost lăsată să doarmă, prăfuită şi ocolită de îndrăznelile generaţiilor ulterioare de poeţi. Gullón nu face elogii, nici nu stabileşte diferenţe, lucrarea sa este o încercare de deschidere şi o considerăm ca pe o reuşită, ca pe o victorie în literele spaniole.

Eugenia Popeangă

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Critical Quarterly

vol. 15, no. 2, Summer 1973

A highly specialized periodical, *Critical Quarterly* makes a point of its almost exclusive interest in the study of the 20 th century literary phenomenon, welcoming both poetry and criticism. Mention should be made of the fact that the review is supported (starting from October 1973) by a new biannual publication *Poetry Nation*, edited by C. B. Cox and Michael Schmidt, also from the Department of English, the University of Manchester, devoted to publishing contemporary English and foreign poetry and prose and to debating problems of literary theory and sociology.

The Summer issue of *Critical Quarterly* includes in a well-balanced proportion poems by ten known or less known authors — among whom Molly Holden, Michael Schmidt, Peter Taylor, Paul Coates etc. — and five studies dedicated mostly to poetry to which another seven book reviews (stylistics, poetics, literary history) should be added.

Of a particular interest, the studies — extensive, analytical, comparative, not simple impressionistic essays or informatively journalistic articles, bearing in this respect a resemblance to the type of study to be found in our *Review* — are marked by exacting professionalism.

Graham Hough (*Vision and Doctrine in Four Quartets*) proposes not just a review of critical opinions in connection with T. S. Eliot's poem, but a test of some of the more influential judgments contained in the *Casebook on the Four Quartets*, ed. by B. Bergonzi, with the twofold purpose to elucidate certain points about the work and to reach a conclusion about the general achievements and possibilities of poetry in our age.

Michael Edwards' *Charles Tomlinson : Notes on Tradition and Impersonality* is a study in the poetry of Tomlinson from a temporal three-dimension perspective "It maintains contact with the past. It defines a present. It opens up large technical possibilities for the future."

A learned interpretation of John Donne's poem *The Flea* is provided by the essay of H. David Brumble III, *Some Implications of the Encyclopaedic and Poetic Flea Traditions*. A synthetic poetic portrait of John Montague can be read in D. E. S. Maxwell's presentation.

The comparative method is approached by John Fletcher : *Women in Crises : Louise and Mrs. Eliot* with reference to two contemporary novels, Claude Simon's *The Grass*, and Angus Wilson's *The Middle Age of Mrs. Eliot*. The study, an analytical parallel emphasizing on the differences of value between the two novelists in favour of the French one, lacks in our opinion a reliable starting point, the similarities he establishes being shallow and incidental. Such type of relationships between two or more writers so specifically different — one under the aegis of tradition, the other under the aegis of expriment — cannot lead to a literary relevant conclusion in spite of the author's argument in proving it.

The non-commercial advertisements of literary works in the pages of the *Quarterly* are meant to supply panoramic publishing information.

Ileana Verzea

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 349-350, Bucureşti, 1974.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

Hispanic Review

„*Hispanic Review*", publicación de prestigio internacional dedicada a las investigaciones en el dominio de la lengua y de la literatura hispánica, aparece en Philadelphia, cuatro veces al año. Contiene estudios de todas las épocas de la literatura española, desde los más antiguos tiempos (el período vizigodo, árabe) hasta hoy día. A veces, se encuentran en sus páginas contribuciones sobre las literaturas latino-americanas. Sus colaboradores, especialistas famosos de varios paises, escriben en francés, inglés, alemán o español. De modo que, en el último número del 1973 (numero 1, volumen 41), por ejemplo, dedicado al fundador de esta revista el Profesor Arnold G. Reichenberger, ahora septuagenario, llamado „praeclaro magistro litterarum universarum", el famoso hispanista Charles V. Aubrun publica el estudio *L'Imposteur floué et le repas en enfer. Comédie méconnue de Tirso*, el director honorífico de la revista, Otis H. Green, *Sir John Talbot Dillon and His „Letters" on Spanish Literature* (1778) o Ciriaco Morón Arroyo *Sobre el diálogo y sus funciones literarias* etc.

Recordamos que también en nuestra revista existen tales preocupaciones. Por ejemplo, Eugenia Popeangă ha publicado *Estructuras narrativas en la novela latino-americana*, R.H.T.L., nr. 3/1973 y Medeea Freiberg, *Coincidencias temáticas y temperamentales* entre Lorca y Hemingway, R.H.T.L., nr. 3/1973. Los demás numeros de la publicación contienen también una rubrica *Varia* en la cual se publican un tipo especial de notas y una muy rica rúbrica de *Reseñas* sobre los más importantes libros de literatura ibero-americana aparecidos en los últimos años en todo el mundo, también una bibliografía informativa.

Interesante, emulativa y estimulativa, recordando publicaciones como „Bulletin Hispanique de Bordeaux" o „Revue de Littérature Comparée", „Hispanic Review" se dirige sobre todo a los especialistas en el dominio hispánico, ampliando el campo de los conocimientos, ofreciendo nuevas posibilidades de interpretación e investigación, siendo un instrumento de trabajo indispensable.

Medeea Freiberg

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews, of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.
Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be sent to the adress of the Review.
The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

★

La Revue d'histoire et de théorie littéraire contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'etranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.

★

La revue, fondée par G. Călinescu, parait sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952—1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organ de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu" de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore, etc.

★

Par la diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.

★

Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers — les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.

★

Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant ; la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 50 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).

★

Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelia*, B. P. 2001 (telex 011631), Bucarest, 64—66, Calea Griviței.

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro

În numărul 3 (1974):

✦ **Aspecte ale prozei românești contemporane** (semnează *Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mioara Apolzan, N. Balotă, Marin Bucur, Dorina Grăsoiu, Dinu Pillat*); **articole despre moda literară, istoria retoricii românești, G. Călinescu, poezia lui A. E. Bakonsky** (semnează *Rodica Florea, C. Jalbă, Aurel Sasu, Roxana Sorescu*); **Confluențe** (semnează *Mircea Anghelescu, M. Novicov*); **Note, Critică și bibliografie, Revista revistelor** etc.

Lei 25

https://biblioteca-digitala.ro / https://www.inst-calinescu.ro